SI NOS HACÉIS UN CORTE, ¿NO SANGRAMOS?

TODO EL MUNDO ES UN TEATRO, Y TODOS LOS HOMBRES Y MUJERES SOLO ACTORES

LAS PEDRADAS Y DARDOS DE LA ATROZ FORTUNA

COBRAN VIDA, MARCADA POR LOS ASTROS, DOS AMANTES

EN EL AMOR, ¿QUIÉN RESPETA LA AMISTAD?

EL LIBRO DE SHAKESPEARE

¿QUÉ ERROR CONDUCE TORPEMENTE NUESTROS OJOS Y OÍDOS?

¡SEÑOR, CUIDADO CON LOS CELOS!, EL MONSTRUO DE OJOS VERDES QUE SE BURLA

SOMOS DE LA MISMA MATERIA QUE LOS SUEÑOS

CURSO DE FIEL AMOR JAMÁS CORRIÓ TRANQUILO

GRANDES IDEAS, EXPLICACIONES SENCILLAS

EL LIBRO DE SHAKESPEARE

DK

DK LONDRES

EDICIÓN DE ARTE DE PROYECTOS
Katie Cavanagh, Saffron Stocker

EDICIÓN SÉNIOR
Georgina Palffy

EDICIÓN
Satu Fox

COORDINACIÓN DE ARTE
Lee Griffiths

COORDINACIÓN EDITORIAL
Stephanie Farrow

DIRECCIÓN DE PUBLICACIONES
Jonathan Metcalf

DIRECCIÓN DE ARTE
Phil Ormerod

COORDINACIÓN DE PUBLICACIONES
Liz Wheeler

EDICIÓN DE CUBIERTA
Claire Gell

DISEÑO DE CUBIERTA
Laura Brim

DISEÑO DE CUBIERTA SÉNIOR
Sophia MTT

DIRECCIÓN DE PREPRODUCCIÓN
Luca Frassinetti

PRODUCCIÓN
Mandy Inness

ILUSTRACIONES
James Graham, Ben Ruocco

producido para DK por

TALLTREE LTD

EDICIÓN
Rob Colson, Scarlett O'Hara, David John

DISEÑO Y DIRECCIÓN DE ARTE
Ben Ruocco

DK NUEVA DELHI

EQUIPO EDITORIAL
Priyanka Kharbanda, Rupa Rao

EDICIÓN DE ARTE
Heena Sharma

DISEÑO DE MAQUETA
Bimlesh Tiwari

COORDINACIÓN EDITORIAL
Kingshuk Ghoshal

COORDINACIÓN DE ARTE
Govind Mittal

DIRECCIÓN DE PREPRODUCCIÓN
Balwant Singh

COORDINACIÓN DE EDICIÓN DE CUBIERTA
Saloni Talwar

DISEÑO DE MAQUETA
Suhita Dharamjit, Dhirendra Singh

Estilismo de

STUDIO 8

Publicado originalmente en Gran Bretaña en 2015 por Dorling Kindersley Limited, 80 Strand, London, WC2R 0RL

Parte de Penguin Random House

Título original:
The Shakespeare Book

Copyright © 2015
Dorling Kindersley Limited

Texto © Dorling Kindersley Limited (excepto las citas de las obras de William Shakespeare incluidas en la *Obra completa*, © Debolsillo, Barcelona, 2012. Todos los derechos reservados)

© Traducción en español
2015 Dorling Kindersley Limited

Servicios editoriales: deleatur s.l.

Traducción: Carmen Aragón e Isabel Margelí

Todos los derechos reservados. Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de la propiedad intelectual.

ISBN: 978-1-4654-6016-5

Impreso y encuadernado en China

UN MUNDO DE IDEAS
www.dkespañol.com

COLABORADORES

STANLEY WELLS, ASESOR EDITORIAL

Stanley Wells es presidente honorario del Shakespeare Birthplace Trust, profesor emérito de estudios shakesperianos de la Universidad de Birmingham, director honorario emérito de la Royal Shakespeare Company y miembro honorario del Balliol College (Oxford). Es el editor jefe de las ediciones de Shakespeare de Oxford y Penguin y coeditor de *The Oxford Companion to Shakespeare*. Entre sus libros se cuentan *Shakespeare for All Time*, *Shakespeare, Sex, and Love* y *Great Shakespeare Actors*.

ANJNA CHOUHAN

Anjna Chouhan es profesora de estudios shakesperianos en el Shakespeare Birthplace Trust. Ha publicado artículos sobre teatro, comedia y utilería religiosa en la época victoriana; también ha editado un libro sobre el actor y director victoriano Henry Irving. Participó en el programa de la BBC sobre Shakespeare en el siglo XIX *Great British Rail Journeys*. Colabora con la Cambridge School Shakespeare.

GILLIAN DAY

La doctora Gillian Day es profesora en el Shakespeare Birthplace Trust y en la Universidad de York. Ha dictado inglés y teatro en Gran Bretaña, América del Norte y Escandinavia, y ha sido profesora visitante en las universidades de Helsinki y Dusseldorf. Entre sus publicaciones se incluye *King Richard III* en la serie de Arden «Shakespeare at Stratford» (como editora), y la introducción a *Henry VI Part III* y la historia de las representaciones de *Richard III* en ediciones de las obras para Penguin.

JOHN FARNDON

John Farndon es miembro de la Fundación Real de Literatura en la Anglia Ruskin University (Cambridge), así como escritor, dramaturgo, compositor y poeta. Ha escrito *best sellers* internacionales como *Do You Think You're Clever?* y ha traducido al inglés obras de Lope de Vega y de Alexander Pushkin. Ha dictado clases de teatro en el Actor's Studio y realizado cursos de dramaturgia en la Central School of Speech and Drama. Actualmente, es evaluador de nuevas obras de teatro para los premios OffWestEnd Theatre de Londres.

JANE KINGSLEY-SMITH

Jane Kingsley-Smith es lectora en la Roehampton University de Londres. Ha escrito dos libros –*Shakespeare's Drama of Exile* y *Cupid in Early Modern Literature and Culture*– y editado, más recientemente, para Penguin *The Duchess of Malfi* y *The White Devil* de John Webster, y *The Broken Heart* y *'Tis Pity She's a Whore* de John Ford. Es conferenciante regular en el Shakespeare's Globe (Londres).

NICK WALTON

Nick Walton dirige la sección de desarrollo de cursos sobre Shakespeare en el Shakespeare Birthplace Trust en Stratford-upon-Avon y es secretario ejecutivo de la International Shakespeare Association. Ha escrito textos introductorios para las ediciones de Penguin de *Timón de Atenas* y *Trabajos de amor en vano* y es coautor de *The Shakespeare Wallbook*. También ha trabajado con compañías de teatro profesionales en Reino Unido y en otros países, y ha sido invitado como conferenciante por el British Museum y el National Theatre.

CONTENIDO

O INTRODUCCIÓN

EL AUTOR INDEPENDIENTE 1589–1594

En el amor, ¿quién respeta la amistad?
Los dos caballeros de Verona

Sí, nos habéis ganado; habéis domado a una fiera
La fierecilla domada

El pueblo, como panal furioso privado de su jefe, va de arriba abajo
Enrique VI, Parte 2

Puedo sonreír, y asesinar mientras sonrío
Enrique VI, Parte 3

44 Esta riña de hoy... enviará, entre la rosa roja y la blanca, mil almas a la muerte y a la noche eterna
Enrique VI, Parte 1

48 Bueno, ya están aquí, horneados los dos en este pastel
Tito Andrónico

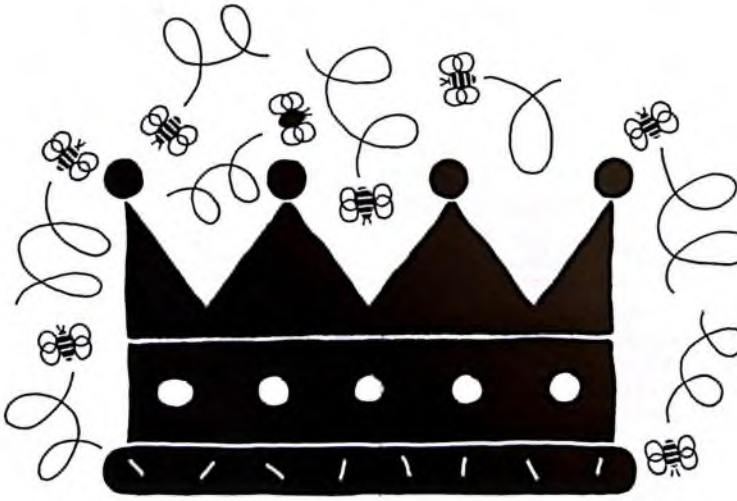
54 Vuelto glorioso estío por este sol de York
Ricardo III

62 Morir es tan común como vivir
Eduardo III

68 ¿Qué error conduce torpemente nuestros ojos y oídos?
La comedia de los errores

74 Pues ríe del amor y ama la caza
Venus y Adonis

78 ¿Quién compra un día alegre y llora un mes?
La violación de Lucrecia



EL HOMBRE DE LORD CHAMBELÁN 1594–1603

86 **¿Y a qué pues separar amor y caridad?**
Trabajos de amor en vano

92 **Abajo, abajo voy como el fulgurante faetón**
Ricardo II

100 **Cobran vida, marcada por los astros, dos amantes**
Romeo y Julieta

110 **Curso de fiel amor jamás corrió tranquilo**
Sueño de noche de verano

118 **No ha de haber fundamento seguro si se basa en la sangre**
El rey Juan

124 **Si nos hacéis un corte, ¿no sangramos?**
El mercader de Venecia

132 **El honor es un blasón barato**
Enrique IV, Parte 1

140 **Aunque casadas, somos honestas**
Las alegres casadas de Windsor

146 **Oímos las campanas de la medianoche**
Enrique IV, Parte 2

154 **¡Al diablo, apariencia! Iré a denunciarla**
Mucho ruido y pocas nueces

162 **Otra vez a la brecha, queridos amigos, otra vez**
Enrique V

170 **En los asuntos humanos hay una marea que, tomada a favor, trae ventura**
Julio César

178 **Todo el mundo es un teatro, y todos los hombres y mujeres solo actores**
Como les guste

188 **Las pedradas y dardos de la atroz fortuna**
Hamlet

196 **Que los años pronto pesan**
Noche de Epifanía

206 **Que guerra y lascivia se lo lleven todo**
Troilo y Crésida

214 **No le envidio a ningún rey su hartura**
Sonetos

224 **Oh falso resplandor de sus mejillas**
Lamento de una amante

225 **Sepultas sean verdad y belleza**
El fénix y el tórtolo

226 **Con esa misma mano, razones y derecho, os harían sus presas**
Tomás Moro

EL HOMBRE DEL REY
1603–1613

232 **El hombre, orgulloso, investido en pequeña y breve autoridad**
Medida por medida

240 **¡Señor, cuidado con los celos!, el monstruo de ojos verdes que se burla**
Otelo

250 **Contra mí se ha pecado más de lo que pequé**
El rey Lear

260 **Nunca has conocido el punto medio de la humanidad; solo los dos extremos**
Timón de Atenas

266 **Sangre, dicen, pide sangre**
Macbeth

276 **La edad no puede marchitarla ni arrancar la costumbre de su variedad infinita**
Antonio y Cleopatra

286 **La trama de nuestra vida es de tejido mezclado, lo bueno y lo malo reunidos**
Bien está todo lo que bien acaba

294 **El mundo es desde entonces una constante tempestad que me aleja de mis amigos**
Pericles, príncipe de Tiro

300 **¿Qué cosa es la ciudad si no es el pueblo?**
Coriolano

308 **Tú te encuentras con cosas que mueren, yo con cosas recién nacidas**
Cuento de invierno

316 **Pende como fruta de mis brazos hasta que el árbol muera, alma mía**
Cimbelino

324 **Somos de la misma materia que los sueños**
La tempestad

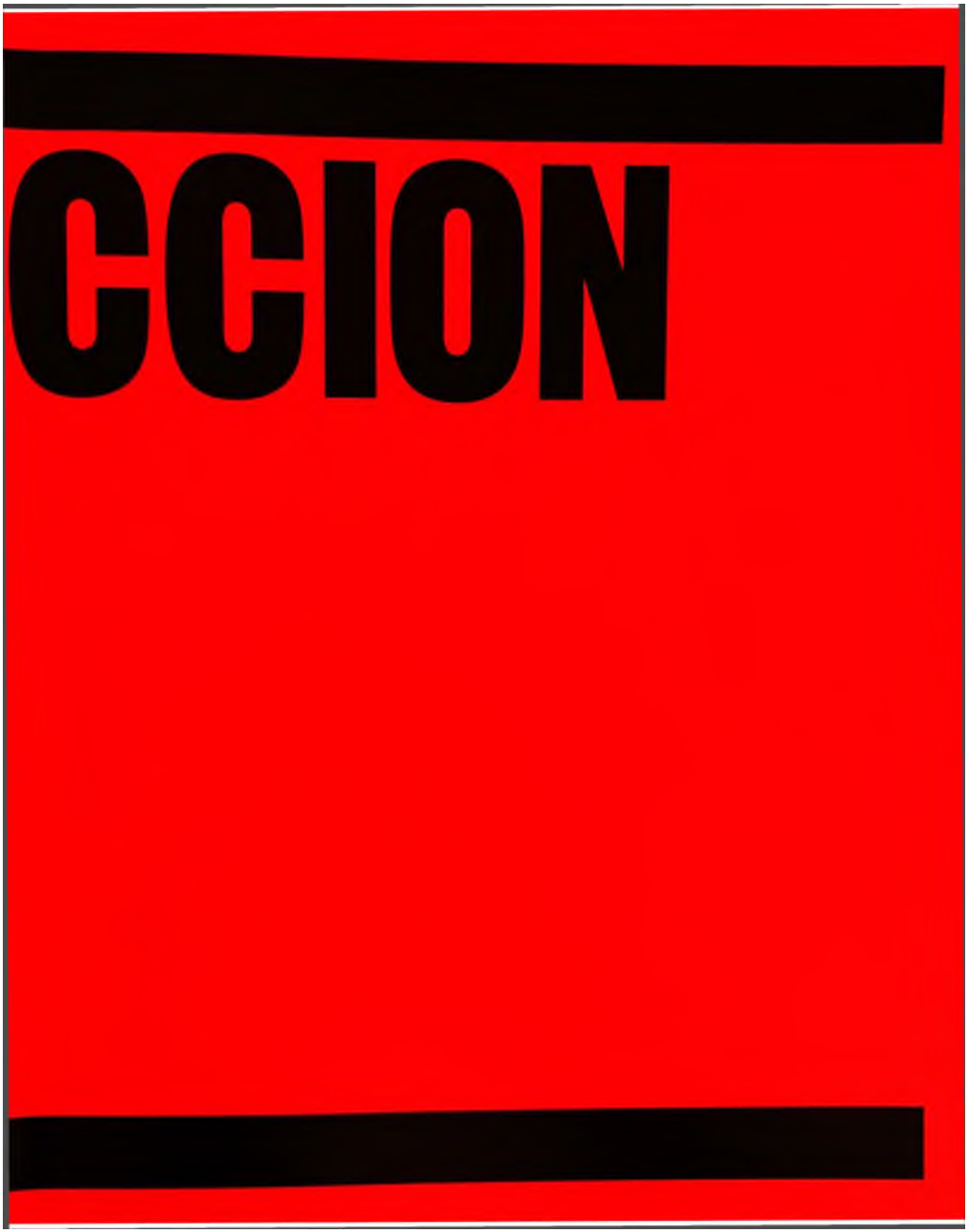
332 **Adiós, un largo adiós, a toda mi grandeza**
Enrique VIII

338 **¿Existe registro de dos que amasen mejor que como nosotros, Arcites?**
Dos nobles de la misma sangre

344 **ÍNDICE**

352 **AGRADECIMIENTOS**

INTRODU


CCION

William Shakespeare (1564–1616), nacido hace cuatro siglos y medio, se considera el escritor más imaginativo en lengua inglesa. Fue un destacado poeta, autor de dos poemas narrativos, 154 sonetos y otros versos. Pero, por encima de todo, fue un dramaturgo poético, autor o coautor de cerca de cuarenta obras, entre ellas las más delicadas comedias románticas, como *Sueño de noche de verano* o *Noche de Epifanía*, varias piezas sobre historia inglesa y romana, y las más profundas tragedias, como *Hamlet*, *Macbeth* o *El rey Lear*.

Todo el mundo es un teatro, y todos los hombres y mujeres solo actores. Tienen sus entradas y salidas, y en su tiempo un hombre representa muchos papeles [...]

Jaques

Como les guste

Lejos de marchitarse con el paso del tiempo, la reputación e influencia de Shakespeare han aumentado con los años. Sus obras se leen, enseñan y representan en todo el planeta, ya sea en su idioma original, en sus traducciones a casi todas las lenguas del mundo o en su gran variedad de adaptaciones. Han influido en incontables obras de arte y nadie que se jacte de una educación liberal puede permitirse ignorarlas. Este libro es una guía exhaustiva de sus obras y poemas centrada en la forma y el contenido de estos, al tiempo que contempla su recepción e influencia.

Shakespeare y Stratford

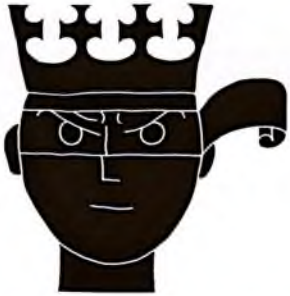
William Shakespeare fue bautizado en la Holy Trinity Church (iglesia de la Santísima Trinidad) de Stratford-upon-Avon (Inglaterra), el miércoles 26 de abril de 1564. Se desconoce la fecha exacta de su nacimiento, pero su aniversario lleva celebrándose el 23 de abril desde el siglo XVIII.

El padre de Shakespeare, John, procedía de una familia de ganaderos y trabajó en Stratford como curtidor de cuero y guantero. Su esposa, Mary, de soltera Arden, era de origen más acomodado. El matrimonio vivía en la casa de Henley Street, en Stratford, que hoy se conoce como el lugar de nacimiento de Shakespeare y que cada año visitan miles de personas de todo el mundo. Antes de que naciera William, los Shakespeare tuvieron dos hijas que murieron siendo aún niñas, y tras él llegaron dos hijas más y otros tres hijos. El menor, Edmund, era 16 años más joven que William y, al igual que este, trabajó como actor en Londres. Se sabe muy poco de él, salvo que falleció con 27 años pocos meses después de la muerte de su hijo ilegítimo cuando era apenas un bebé.

John Shakespeare fue un hombre de negocios que desempeñó un destacado papel en la vida cívica, pues ocupó los cargos de consejero

¿Por qué igualarte
a un día de verano
si tú eres más hermoso
y apacible?
El viento azota los
capullos mayos
y el término estival
no tarda en irse.

Soneto XVIII



municipal, alguacil e incluso alcalde en 1568. Por aquel entonces era obligatorio por ley asistir a misa, de modo que, tanto en la iglesia como en su casa, es donde Shakespeare se debió familiarizar con la Biblia, el *Book of Common Prayer (Libro de oración común)* y los libros de las homilías (sermones anglicanos), cuya presencia es evidente en sus obras.

Stratford era una ciudad con mercado con una espléndida iglesia, una buena escuela pública (solo para chicos), magníficas casas y ciudadanos cultos y ricos. Los archivos de la escuela se han perdido, pero los textos de Shakespeare muestran que recibió la instrucción tradicional de la época. Escuelas como la suya ofrecían una formación rigurosa en oratoria, retórica y literatura clásica, comparable al grado universitario actual en filología clásica. Desde una edad temprana, se exigía a los chicos que escribieran y hablaran en latín. En *Las alegres casadas de Windsor* (IV, i) se pone a prueba a un chico llamado William (Guillermo) sobre sus conocimientos de latín y se extraen citas de un clásico libro de texto del periodo. Esta es una de las escenas más autobiográficas de Shakespeare.

Matrimonio e hijos

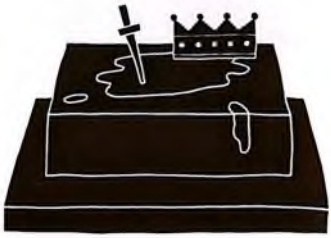
De niño, Shakespeare posiblemente asistió a las obras de teatro que se representaban en Stratford, e incluso pudo haber actuado en ellas. Durante su adolescencia y juventud, era frecuente la visita de compañías profesionales que actuaban en el ayuntamiento. Por otro lado, los propios aficionados de Stratford ofrecían también obras de teatro, sobre todo en Pentecostés.

Shakespeare debió de dejar la escuela cuando rondaba los quince años. No sabemos cómo se ganó la vida al principio, pero puede que echara una mano en el taller de su padre. Con solo 18 años, hacia finales de 1582, contrajo matrimonio con Anne Hathaway. Ella tenía 26. Seis meses después bautizaron a su hija Susanna, a quien siguieron los gemelos Hamnet y Judith a finales de enero o principios de febrero de 1585. Hamnet murió y fue sepultado en Stratford el 11 de agosto de 1596. Se desconoce el lugar de su tumba.

> “Los artículos vienen del pronombre, y se declinan así: *Singulariter nominativo, hic, haec, hoc...*”
>
> **Guillermo**
>
> ***Las alegres casadas de Windsor***

William y Anne no tuvieron más hijos y, excepto por una breve mención en un pleito de 1587, hay una laguna en los documentos sobre la vida de Shakespeare desde el nacimiento de los gemelos hasta 1592 (cuando se lo reconoce como escritor por vez primera). Lo más probable es que en algún momento se uniera a una compañía de teatro –quizá una de las que visitaba Stratford–, como actor o escritor, o ambas cosas. Al parecer, su esposa y sus hijos permanecieron en Stratford.

En 1596, el Colegio Heráldico le concedió a su padre un blasón que le confería, a él y a sus descendientes, la posición de caballero y el derecho al tratamiento de Master. Su padre murió en 1601, se cree que septuagenario, y fue enterrado en Stratford. En 1602, Shakespeare invirtió la sustanciosa suma de 320 libras esterlinas en la compra de 107 acres (unas cuarenta hectáreas) de tierra en Old Stratford. En 1605, ya era lo bastante rico para pagar 440 libras esterlinas por una participación en los diezmos de Stratford, lo cual le daba derecho a recibir parte de los ingresos derivados de la actividad agrícola »



de la zona, que debió de aportarle una retribución anual de unas 40 libras esterlinas. En Londres vivió siempre en hogares modestos. En 1607 su hija Susanna se casó con el médico John Hall. Nueve meses después nació su única hija, Elizabeth. Judith se casó con un vinicultor llamado Thomas Quiney, con quien tuvo tres hijos; todos fallecieron jóvenes. Elizabeth Hall murió en 1670 y fue la última descendiente de Shakespeare.

Los primeros textos de Shakespeare

La primera referencia a Shakespeare como escritor es de 1592. Para entonces, ya era un personaje consolidado en la escena londinense. En 1593 su nombre aparece por primera vez impreso, pero no como dramaturgo, sino como autor del poema narrativo *Venus y Adonis*. Al año siguiente apareció el segundo, *La violación de Lucrecia*. Estos poemas tuvieron un éxito excepcional y se reimprimieron con más frecuencia que ninguna de sus obras teatrales. Ello se debió en parte a que las obras de teatro eran escritas principalmente para representarlas, razón por la cual muchas jamás llegaron a imprimirse. En 1594 se imprimió por primera vez una obra suya, *Tito Andrónico*, pero es casi seguro que escribió otras con anterioridad.

En 1595 se lo cita junto con dos actores, Richard Burbage y Will Kemp, por haber cobrado por actuar en la corte de la reina Isabel *I* durante la temporada navideña con una compañía que se formó a finales del año anterior bajo el patrocinio de lord Hunsdon, el lord Chambelán. A partir de ese momento, Shakespeare fue el dramaturgo residente de la compañía de teatro más importante del país. Ningún otro escritor teatral de la época tuvo una relación tan larga y estable con una sola compañía. El Bardo, como también es conocido, era además actor y «accionista» –un hombre de negocios con un interés financiero en el éxito de la compañía. En su época, las obras no solían ser propiedad del autor, sino de la compañía para la que se escribían. No obstante, existía un público lector de textos dramáticos, y cerca de la mitad de las obras de Shakespeare se imprimió en vida del autor. Tras su muerte, sus colegas reunieron esas obras, junto con los textos que faltaban, y las publicaron en el denominado Primer Folio en 1623.

> Si logro lo que busco,
> ¿qué obtendré?
> Un sueño, un soplo,
> un borbotón de dicha.
> ***La violación de Lucrecia***

El escenario teatral

Shakespeare creció durante un periodo de creciente estabilidad y prosperidad en Inglaterra. La reina Isabel I trabajaba por unificar la nación y el sentimiento patriótico iba en aumento. Florecieron las artes de la música, la pintura, la arquitectura y la literatura. Se tradujeron al inglés grandes obras de literatura clásica y continental, en particular de Italia, que hallaron un público muy amplio. Muchas fueron fuente de inspiración y argumentos para las obras de Shakespeare.

Durante los primeros años de su vida profesional, la literatura dramática inglesa y la propia dramaturgia experimentaron un gran desarrollo. En 1576, la construcción en Londres del primer teatro profesional de éxito, bautizado simplemente como Theatre (Teatro), supuso un cambio fundamental. Asimismo, nació una nueva generación de dramaturgos, entre ellos John Lyly y George Peele, con

los que Shakespeare colaboró en *Tito Andrónico*. También influyeron en él figuras clave de finales de la década de 1580, como Thomas Kyd, Robert Greene y, sobre todo, Christopher Marlowe, autor de obras como el drama en dos partes *Tamerlán el Grande*, *Doctor Fausto*, *El judío de Malta* y *Eduardo II*. Las compañías crecieron en tamaño y el divertimento teatral acrecentó su popularidad, todo lo cual incentivó la creación de obras más largas y ambiciosas, que entretejían tramas y subtramas, tragedia con comedia e incluían canciones, danza, mascaradas y efectos espectaculares fruto de la sofisticación que experimentaba el diseño teatral.

> El infierno no tiene límites ni se circunscribe a un lugar, pues donde estamos, está el infierno, y donde está el infierno, hemos de estar.
>
> **Mefistófeles**
> ***Doctor Fausto***
> **Christopher Marlowe**

Representaciones teatrales

Los teatros de la época eran edificios de tres plantas sin techo y con un escenario sin telón integrado en el auditorio. Las funciones se ofrecían de día. Al fondo del escenario había unas puertas por donde entraban los actores y, tras estas, la llamada *tiring house*, el camerino. Una galería superior hacía las veces de balcón o de murallas de una ciudad. Un dosel situado por encima del escenario ocultaba la maquinaria necesaria para el descenso de los dioses. No había decorado. Los músicos tenían su propio espacio. El público se acomodaba en la planta baja u ocupaba las gradas de bancos que se construían en las paredes. Hoy en Londres, en el Shakespeare's Globe en Bankside, hay una reconstrucción del Globe Theatre –erigido originalmente en 1599–, el teatro de la célebre compañía para la que Shakespeare escribió muchas de sus obras.

En 1609, la compañía empezó a servirse de un teatro cubierto más exclusivo, el Blackfriars, que contaba con una maquinaria más elaborada. Sus nuevas posibilidades se reflejan en los efectos que exigían, por ejemplo *La tempestad*. Los teatros cubiertos se iluminaban con velas y, como se debían limpiar de cera para que la llama no se ahogara, los autores empezaron a dividir sus obras de forma más clara en cinco actos. La sala Sam Wanamaker del Shakespeare's Globe ofrece una buena versión de un teatro de este tipo.

Los actores que representaron por primera vez las obras de Shakespeare eran profesionales de talento a quienes la ley obligaba a organizarse en compañías bajo el mecenazgo de una figura de categoría, como un noble, o incluso la propia reina. Una compañía típica constaba de doce o catorce actores, a quienes »

> ¿Puede este gallinero contener los vastos campos de Francia? ¿O podemos hacer entrar en esta O de madera los cascos que aterraron el aire en Agincourt?
>
> **Coro**
> ***Enrique V***

podían complementar extras o *hired men*, hombres que se contrataban de forma puntual. Algunas obras de Shakespeare no exigen más que el número estándar de actores, pero en otras un mismo actor debía interpretar dos y hasta tres papeles. Todos los papeles femeninos corrían a cargo de muchachos; hasta 1660 no hubo actrices profesionales en el teatro inglés. Ello explica la relativa escasez de personajes femeninos en las obras. Por ejemplo, solo hay dos en *Julio César*, lo mismo que en *Hamlet*.

Música y efectos especiales

La música desempeñaba un papel importante en las representaciones, como refleja el número de canciones y danzas que hay en las obras. Los actores solían acompañar sus temas con laúdes, y una orquesta de la casa ofrecía música de fondo. Las entradas ceremoniales de personajes de la realeza y excelsos guerreros eran comúnmente anunciadas con fanfarrias y redobles de tambor. El ruido del trueno se podía imitar con el *thunder run*, una rampa de madera que recordaba a una larga artesa inclinada por la que se hacían rodar balas de cañón. También se imitaba el relámpago con efectos especiales.

Los teatros se cerraban durante la Cuaresma, época en que las compañías solían salir de gira por las provincias inglesas. Al no haber teatros propiamente dichos fuera de Londres, las obras debían representarse en escenarios improvisados, como patios de posadas, salones de grandes mansiones, ayuntamientos y a veces hasta en iglesias. La infraestructura era muy limitada, de modo que los textos se adaptaban para adecuarse a las restricciones de cada nueva sede.

Profusión de obras

Shakespeare fue un dramaturgo muy polifacético. A lo largo de su carrera experimentó sin cesar con nuevos estilos dramáticos, desarrolló su propia selección de temas y ahondó en la comprensión de la naturaleza humana a través de la creación de sus personajes. Sus primeras obras incluyen las comedias ligeras *Los dos caballeros de Verona* y *La fierecilla domada*, la tragedia *Tito Andrónico* y otras cuatro obras, más o menos trágicas en su forma, basadas en la historia inglesa –tres sobre el reinado de Enrique VI y una sobre Ricardo III. Todas ellas se escribieron antes de la fundación de la compañía Lord Chamberlain's Men (los Hombres de lord Chambelán), en 1594. El final de ese año fue testigo de una representación de la brillante *La comedia de los errores*, en la que se entrevera un relato sobre una falsa identidad de-

> Pero es cierto que todas las damas se enamoran de mí, excepto tú. Y ojalá mi corazón me dijera que mi corazón no es tan duro, porque en verdad no amo a ninguna.
>
> **Benedicto**
>
> ***Mucho ruido y pocas nueces***

> No es la vida más que una andante sombra, un pobre actor que se pavonea y se retuerce sobre la escena de su hora, y luego ya nada más de él se oye.
>
> **Macbeth**
>
> ***Macbeth***

comedia romana con otro romántico sobre una familia que se separa pero acaba reuniéndose.

Un dramaturgo de éxito

A partir de 1594 Shakespeare fue accionista de los Lord Chamberlain's Men y, al no tener ya la necesidad de colaborar con otros dramaturgos, gozó de mayor independencia para escribir lo que quería, si bien está claro que pensaba que debía ofrecer a sus colegas obras de diversos estilos, con un promedio de unas dos por año.

Durante los cinco años siguientes, más o menos, escribió una deslumbrante colección de comedias románticas –*Trabajos de amor en vano*, *Sueño de noche de verano*, *El mercader de Venecia*, *Mucho ruido y pocas nueces* y *Como les guste*–, junto con varias obras sobre historia de Inglaterra –*Ricardo II* y *El rey Juan*, ambas tragedias; las dos partes de *Enrique IV*, donde aparece su mejor personaje cómico, sir John Falstaff, y su exitosa secuela *Enrique V*, así como la tragedia romántica de *Romeo y Julieta*, la comedia antirromántica *Las alegres casadas de Windsor*, que también tiene a Falstaff de protagonista, y la tragedia romana *Julio César*.

En 1599, su compañía compró un nuevo teatro, el Globe. Para esta sala, Shakespeare escribió sus dos últimas comedias románticas, *Como les guste* y *Noche de Epifanía*. En esa misma época escribió uno de sus mayores éxitos de todos los tiempos, la tragedia *Hamlet*. A partir de ese momento, sus obras se volvieron más oscuras. Entre ellas se cuenta la originalísima y amarga tragicomedia *Troilo y Crésida* y dos obras más: *Medida por medida* y *Bien está todo lo que bien acaba*. Estas últimas, aunque cómicas en su forma, abordan serias cuestiones morales. Durante este periodo Shakespeare también escribió las profundas tragedias *Otelo*, *Macbeth* y *El rey Lear*. Tras la muerte de la reina Isabel, en 1603, su compañía pasó a llamarse King's Men (los Hombres del rey).

> Mis labios borrarán
> su rudo tacto como dos
> sonrojados peregrinos.
> **Romeo**
> ***Romeo y Julieta***

Colaboradores y rivales

Hacia 1606, por razones que se desconocen, Shakespeare volvió a colaborar con otros dramaturgos. Thomas Middleton, quien, junto con Ben Jonson, se destacó como su rival más serio, trabajó con él en *Timón de Atenas*, pero el único texto de esta obra que se conserva está incompleto. Una nueva variación en su estilo dramático llega con *Pericles*, que escribió con el dramaturgo menor George Wilkins. Se trata de una narrativa tragicómica que anuncia las posteriores *Cimbelino*, *Cuento de invierno* y *La tempestad*, escritas por Shakespeare sin colaboración.

Durante esta etapa de su carrera, Shakespeare escribió dos tragedias muy distintas sobre la antigua Roma, la austera *Coriolano* y la extravagante *Antonio y Cleopatra*. También escribió, junto con John Fletcher, que era unos quince años menor, *Cardenio* –hoy perdida–, *Dos nobles de la misma sangre* y la obra conocida en su tiempo por el nombre de *All is True (Todo es verdad)*, pero que en el Primer Folio se tituló *Enrique VIII*. En 1613, durante una de las primeras representaciones de *Todo es verdad*, se disparó un cañón en el escenario que prendió fuego al techo de paja del Globe. El teatro quedó reducido a cenizas. La »

carrera de Shakespeare como dramaturgo acabó con la destrucción de ese teatro, testigo de varios de sus mayores éxitos.

Los últimos tres años de su vida, Shakespeare escribió poco o nada. Falleció en abril de 1616 y dejó casi todos sus bienes a Susanna, así como 150 libras a su hija menor, Judith. Entre otras cosas, legó 26 chelines y 8 peniques a Richard Burbage, de la King's Men, y la misma cantidad a otros dos de sus colegas en la compañía –Henry Condell y John Heminges– para que compraran anillos de duelo, como era costumbre en la época.

¿Qué hace grande a Shakespeare?

¿Por qué Shakespeare, un autor muerto hace tanto tiempo que escribió obras para teatros tan distintos de los de hoy, por añadidura en un lenguaje cada vez más arcaico, haciendo uso de convenciones dramáticas nada realistas y contando historias tan alejadas de la realidad del público actual, es tan célebre, no solo en países de habla inglesa sino en todas partes, como creador de un significado perdurable?

En buena parte, porque fue un maestro de la prosa y el verso. Era capaz de construir poderosos fragmentos retóricos, como el discurso de Marco Antonio a los ciudadanos de Roma en el foro en *Julio César*, o la arenga del rey a sus tropas antes de la batalla de Agincourt en *Enrique V*. Podía escribir hermosos pasajes de verso lírico, como las escenas de amor de *Romeo y Julieta* y los exquisitos discursos de Oberón y Titania en *Sueño de noche de verano*. Sus parlamentos eran a un tiempo ingeniosos y cómicos, como los que Lanza dedica a su perro Crab en *Los dos caballeros de Verona*, o los de Sentajo y sus camaradas en *Sueño de noche de verano*.

Shakespeare tenía la capacidad de escribir con gran simplicidad y atravesar nuestros corazones con sencillas frases como el «¡Está tibia!» de Leontes en *Cuento de invierno* o el «Es nuevo para ti» de Próspero en respuesta a la exclamación de Miranda «¡Magnífico mundo nuevo / que tiene tales habitantes!» en *La tempestad* o el encuentro en gran parte monosilábico entre el rey Lear y Cordelia.

> Así de extraordinariamente fatuo es el mundo: cuando la suerte nos funciona mal –a menudo por los excesos de nuestra propia conducta– culpamos de nuestros desastres al sol, la luna y las estrellas.
>
> **Edmond**
>
> ***El rey Lear***

Personajes memorables

Shakespeare contaba, además, historias apasionantes. El diseño general de sus obras impulsa sus argumentos, y en ocasiones encontramos complejos relatos con más de una trama, como en *Hamlet* o *El rey Lear*. Crea tensión en escenas individuales con gran efecto dramático, como la del juicio en *El mercader de Venecia* y la escena del banquete en *Macbeth*.

Los personajes que pueblan sus obras están caracterizados de una forma tan poderosa que creemos en su realidad, cosa que a menudo logra al darles un discurso individual –como Shylock en *El mercader de Venecia* o la nodriza en *Romeo y Julieta*–, a veces haciendo que se comporten de un modo inesperado pero creíble.

Un aspecto fundamental es que no juzga ni es moralizante. Aun los personajes que se conducen mal,

como Paroles en *Bien está todo lo que bien acaba*, Falstaff (quizá más que ningún otro) en las obras de *Enrique IV* o un malvado asesino como Macbeth, pueden hacer que sintamos lo que sienten ellos en lugar de juzgarlos por sus pecados.

Las obras de Shakespeare abundan en papeles complejos de eficacia teatral que ofrecen a los actores una excelente oportunidad para lucirse y son todo un desafío. Papeles trágicos como el de Hamlet o el rey Lear, lady Macbeth y Cleopatra; heroicos como los de Enrique V y Coriolano; llenos de ingenio y humor como los de Benedicto y Beatriz en *Mucho ruido y pocas nueces*, o abiertamente cómicos como el de Sentajo en *Sueño de noche de verano*, brindan a los intérpretes una ocasión excepcional de demostrar su talento.

Historias para todos los tiempos

La cualidad mítica o legendaria de muchas de las historias de Shakespeare, como la de *El rey Lear* o *La tempestad*, permite al público de épocas posteriores identificarse fácilmente con ellas. Algunas obras, como las históricas y la de *Julio César*, tienen además una dimensión política que guarda relación con los asuntos de épocas más recientes.

Hablar de Shakespeare como el mayor dramaturgo del mundo no es suficiente. Sería más acertado describirlo como un filósofo, un psicólogo o un poeta poseído por un dominio del arte que le permitió dar forma dramática a sus percepciones, y al hacerlo dotarlas de una sutileza y un poder comunicativo únicos.

La estructura de este libro

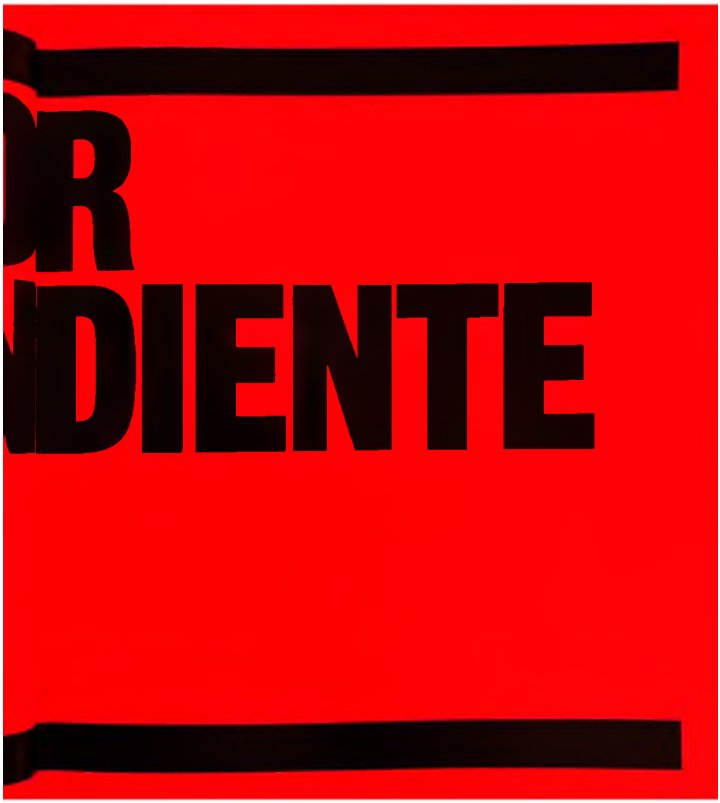
Este libro ofrece un apartado sobre cada una de las obras de Shakespeare, con información sobre los temas dominantes, una descripción sucinta de sus personajes principales, un desglose de la acción desgranado en actos y escenas, y una completa sinopsis de las tramas. A ello sigue información sobre la acogida y el impacto de cada obra a lo largo de la historia. Asimismo, contiene secciones informativas sobre los poemas narrativos, *Venus y Adonis* y *La violación de Lucrecia*, y acerca de sus sonetos y sus otros dos poemas, «Lamento de una amante» y «El fénix y el tórtolo».

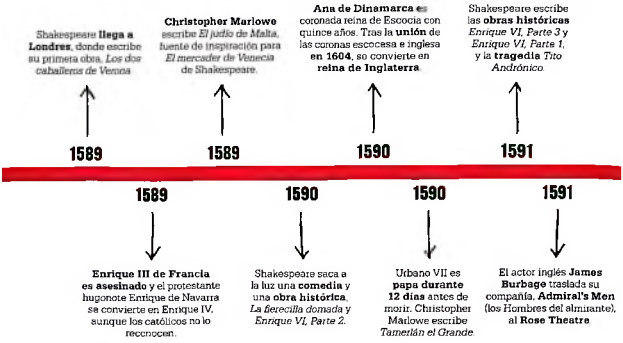
No se conoce el orden exacto en que Shakespeare escribió sus obras. A ese respecto, este libro sigue la cronología de la edición de Stanley Wells y Gary Taylor, *Complete Oxford Shakespeare*, que se publicó por primera vez en 1986. En 2005 se reeditó con la adición de *Eduardo III*, que para entonces se consideraba escrita, por lo menos en parte, por Shakespeare, así como el texto completo de *Tomás Moro*, obra que ha sobrevivido solo en su forma manuscrita y a la que parece que Shakespeare contribuyó con al menos una escena destacada.

Los títulos de las obras y las citas que aparecen en esta edición en español provienen de la *Obra completa* publicada en 2012 por la editorial Debolsillo. En el caso de *Eduardo III*, no incluida en dicha edición, las citas se traducen del original inglés, y en el de *Tomás Moro* se acude a la edición de Rialp (2012). ■

> ¡Acudid, espíritus que servís a las ideas de muerte, despojadme aquí de sexo, y desde la coronilla hasta los pies llenadme a tope de negra crueldad!
>
> **Lady Macbeth**
>
> ***Macbeth***

EL AUTO
INDEPEN
1589–1594


R
DIENTE



El joven William Shakespeare llegó a Londres, probablemente, a finales de la década de 1580, aunque se ignora la fecha exacta. Tras el nacimiento de sus hijos gemelos a principios de 1585, no se sabe nada de él hasta pasados siete años. Hay quien cree que pasó ese tiempo como maestro de escuela; otros, que viajó por Italia, pero no hay pruebas de ello. Según una teoría, vivió con una familia católica en Lancashire, donde nació su simpatía por el catolicismo, que habría mantenido en secreto para evitar enemistarse con el régimen protestante de Inglaterra.

Un advenedizo de provincias

Lo único que se sabe con certeza es que hacia 1590 Shakespeare ya vivía en Londres y escribía obras de teatro. Y se sabe porque levantó ampollas entre los dramaturgos de formación universitaria que llevaban la batuta en la capital hasta que él llegó. Uno de ellos era Robert Greene (1558–1592), quien, en 1592, mientras agonizaba en la miseria, escribió con amargura en un panfleto: «pues hay un Cuervo advenedizo, embellecido con nuestras plumas, que con su corazón de Tigre envuelto en piel de actor, se figura capaz de declamar pomposo un verso blanco tan bien como el mejor de vosotros; y [...] es en su vanidad el único sacudeescenas *(Shake-scene)* del país». La frase «su corazón de Tigre envuelto en piel de actor» parodia un verso de la tercera parte de *Enrique VI*. De modo que, al parecer, por aquel entonces Shakespeare ya era conocido, si bien era lo bastante nuevo en el escenario para que Greene lo llamara «advenedizo».

Una época apasionante

La Londres de finales de la década de 1580 era un lugar fascinante para un dramaturgo. Era la ciudad de mayor crecimiento de Europa, una metrópoli en ebullición con la que solo París y Nápoles podían rivalizar en tamaño. Era además una urbe joven, pues casi toda su población era menor de 30 años, y el panorama teatral estaba en pleno auge. Fuera de sus murallas, en los animados y sórdidos márgenes de la ciudad, los nuevos teatros atraían a un amplio público. James Burbage había inaugurado en Shoreditch el Theatre en 1576, y su rival Philip Henslowe había abierto el Curtain Theatre muy cerca en 1577.

Se cree que Shakespeare quizá empezó su carrera en una de esas compañías como actor, y que poco después empezó a escribir sus obras. Las más antiguas que se conservan

1591

El conde de Essex dirige a las **tropas inglesas** para **ayudar a Enrique de Navarra en Ruan**. Concluye la construcción del puente de Rialto en Venecia.

1592

El **marqués de Huntly prende fuego al castillo de Donibristle** en Escocia y **asesina al conde de Moray** con afán de venganza.

1593

Se dicta una **orden de arresto** contra el dramaturgo **Christopher Marlowe**, acusado de herejía.

1594

Enrique IV, convertido al catolicismo, es coronado **rey de Francia**.

1592

Ricardo III y *Eduardo III* se representan sobre las tablas. En junio se cierran los teatros debido a un brote de **peste bubónica**.

1593

Se publica el poema *Venus y Adonis*. La **Ley contra los recusantes** recrudece la represión de los católicos por parte de los protestantes.

1594

Los condes Hugh O'Neill y Hugh O'Donnell **se unen en Irlanda para luchar contra el gobierno inglés**.

1594

Shakespeare acaba su poema *La violación de Lucrecia*, otro **éxito comercial**.

Los dos caballeros de Verona y *La fierecilla domada*, son de 1590, aproximadamente. Puede que escribiera para varias compañías a la vez.

El efecto de la Armada

También eran tiempos peligrosos. La herida que infligió Enrique VIII al separarse de la Iglesia católica seguía abierta, y los simpatizantes del catolicismo vivían bajo la constante vigilancia de los espías del gobierno. En 1587 fue ejecutada María Estuardo, la reina católica de los escoceses, que llevaba largo tiempo encarcelada tras verse implicada en una intriga para matar a su prima, la reina Isabel I. Felipe II de España respondió a la ejecución con su Armada de 140 naves, la «mayor flota que jamás surcara el mar». Felipe, que había estado casado con la hermana católica de Isabel, María I, pretendía invadir Inglaterra, deponer a la «hereje» Isabel y restaurar la fe católica. Sin embargo, la flota inglesa, aunque menor era más ágil, y ayudada de mareas y tempestades, venció a la vasta Armada. Fue un golpe devastador para la esperanza católica, si bien probablemente no hubo nadie en Inglaterra, fuera católico o protestante, que no sintiera un mínimo orgullo patriótico ante aquel triunfo que parecía tan improbable. La victoria afianzó a Isabel en el trono y desencadenó en todo el país una ola de patriotismo en la que se montó Shakespeare, que durante los años siguientes escribió sus exitosas obras sobre la historia de Inglaterra.

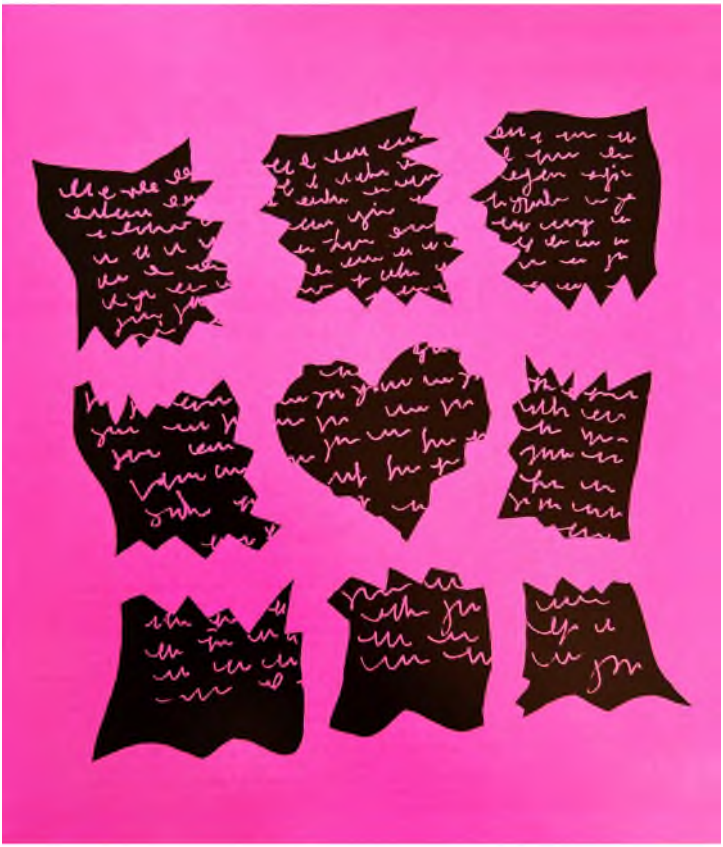
Shakespeare pronto dejó huella. En 1592 ya tenía en su haber media docena de éxitos, entre ellos la primera serie de obras sobre la guerra de las Dos Rosas: las de *Enrique VI* y *Ricardo III*, así como *Tito Andrónico*.

La peste y la poesía

Y entonces golpeó la catástrofe. Un virulento brote de peste asoló Londres. Para impedir que se propagara, entre junio de 1592 y mayo de 1594 se cerraron los teatros, y las compañías se esfumaron de la ciudad. Algunas salieron de gira, pero se ignora lo que hizo Shakespeare. Posiblemente empleó ese tiempo en escribir poesía, pues en abril de 1593 se publicó su magnífico poema *Venus y Adonis*. Fue el mayor éxito literario de su vida; vendió más que ninguna de sus obras y se reimprimió muchas veces. Un año después apareció un segundo poema, *La violación de Lucrecia*. Es probable que durante esa época también escribiera teatro. Sus dos obras siguientes fueron comedias, tal vez porque supo anticiparse a la avidez de ocio que llegaría con la reapertura de los teatros. ■

EN EL AMOR, ¿QUIEN RESPETA LA AMISTAD?

LOS DOS CABALLEROS DE VERONA (1589–1591)



PERSONAJES

Proteo Un joven caballero de Verona.

Valentín Otro caballero veronés, amigo de Proteo.

Julia Primer amor de Proteo, disfrazada después del paje Sebastián.

Lucía Doncella de Julia. Confecciona el calzón y la bragueta para el disfraz de paje de su ama.

Silvia Hija del duque de Milán y amada de Valentín.

Relámpago Criado de Valentín, mucho más listo que su lerdo amo.

Lanza Criado bufonesco de Proteo.

Crab Perro de Lanza, a quien su amo dirige apasionados monólogos.

Duque de Milán Padre de Silvia.

Torio El pretendiente favorito del duque para su hija, aunque sus rivales no lo toman en serio.

Antonio Padre de Proteo, que insiste en que este debería seguir a Valentín a Milán.

Pantino Criado de Antonio.

Eglamur Caballero que ha hecho voto de castidad tras la muerte de su amada.

Bandidos Viven en el bosque a las afueras de Milán.

Posadero Lleva la posada donde se aloja Julia.

Valentín se despide de Proteo antes de **partir hacia Milán**.

Se desvela que Valentín está enamorado de Silvia, la hija del duque.

Proteo llega a la corte y **se enamora de Silvia** a primera vista.

I, I

II, I

II, IV

Acto I

Acto II

I, III

II, II

Se convence a Antonio de que mande a Proteo a **completar su educación en Milán**.

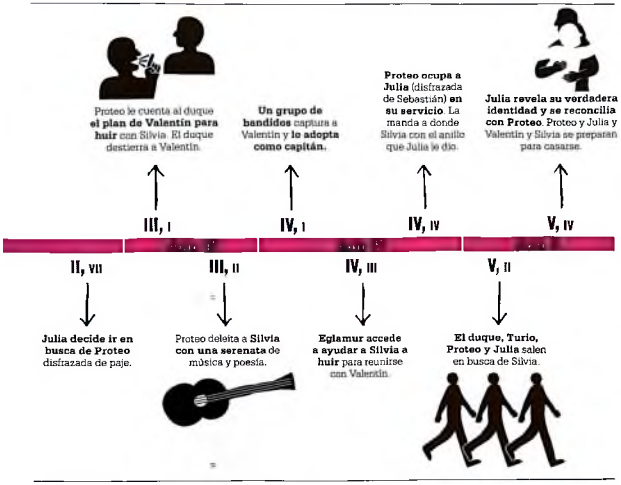
Proteo se despide de Julia. Se intercambian anillos y él le jura fidelidad.

Valentín se prepara para visitar la corte del duque de Milán y completar allí su educación como caballero. Proteo se niega a acompañarlo por no dejar a Julia, su amada. Valentín lamenta el efecto que el amor ejerce sobre su amigo.

Julia habla de sus pretendientes con su doncella, Lucía. Esta admira a Proteo, pero Julia observa que no la ha cortejado. Cuando Relámpago aparece con una carta de Proteo, Julia finge que no quiere leerla y la rompe. Pero en privado junta los trozos y admite que lo ama.

Proteo está celebrando la confesión de amor de Julia en otra carta cuando su padre anuncia que debe unirse a Valentín. Proteo se despide de Julia. Se intercambian anillos y él le jura fidelidad. Lanza ofrece un cómico relato de su partida en el que el perro, Crab, es el único que no ha llorado.

En la corte de Milán, Valentín cambia su opinión sobre el amor, pues se queda prendado de Silvia, la hija del duque, quien quiere casarla con el rico Turio. Proteo llega a la corte y se enamora de Silvia en el acto.



Valentín desvela que Silvia y él se han prometido y piensan huir para casarse. Proteo lo traiciona al contar su plan al padre de Silvia. Este engaña a Valentín para que le enseñe la escala de cuerdas y la carta que lleva bajo la capa. Luego lo destierra de Milán.

Proteo se ofrece a ayudar a Turio, a quien elogia ante Silvia al mismo tiempo que calumnia a Valentín. Mientras canta bajo su ventana, lo oye Julia, quien ha acudido en busca de su amor disfrazada del paje Sebastián. Proteo la emplea como criado y la envía a cortejar a Silvia con una carta y un anillo (el que le dio Julia). Silvia manda a Proteo un retrato suyo, pero se niega a leer su carta y la rompe. Julia arranca lágrimas a Silvia cuando le cuenta cómo Proteo traicionó a su primer amor.

Silvia se procura la ayuda de Eglamur, caballero que hizo voto de castidad cuando falleció su amor verdadero. Se encuentran en la celda de fray Patricio tras la confesión y se encaminan hacia Mantua, donde Silvia cree que vive Valentín.

En el bosque, Proteo rescata a Silvia de los bandidos que la tienen cautiva. Silvia aún rechaza su amor, y Proteo está a punto de violarla cuando Valentín lo impide. Proteo se arrepiente al instante. Valentín entonces se compadece de él y renuncia a su afecto por Silvia. Julia devuelve a Proteo el anillo que ha olvidado entregar. Proteo lo reconoce como el que le dio a Julia y empieza a sospechar. Julia le cuenta quién es y Proteo recuerda su amor por ella. Turio renuncia a su derecho a Silvia y el duque accede a que esta se case con Valentín. Se revoca el exilio de los bandidos y las parejas se preparan para una doble boda.

EN CONTEXTO

TEMÁTICAS
Amistad, amor, deseo, ambición, cambio, traición, sacrificio

ESCENARIOS
Verona, la corte de Milán, un bosque cerca de Mantua

FUENTES
1531 El argumento de la historia entre Proteo y Valentín se hace eco del relato *Tito y Gisippo* del *Decamerón* de Boccaccio, que Shakespeare pudo leer en *The Governor* (El gobernador, 1531), de sir Thomas Elyot.

1542 La fuente de inspiración para disfrazar a Julia de hombre y mandarla a cortejar a la nueva amada de Proteo procede muy posiblemente del relato *Felis y Felismena*, del segundo libro de la *Diana* de Jorge de Montemayor (*Los siete libros de la Diana*, 1542).

LEGADO
1931 La película muda *Yi Jian Mei*, de Bu Wancang, sitúa la trama en la China del siglo xx.

1971 *Two Gentlemen of Verona*, adaptación musical con libreto de John Guare y Mel Shapiro, se estrena en el Public Theatre de Joseph Papp. Luego se traslada a Broadway y obtiene un premio Tony al Mejor Musical.

2014 La Royal Shakespeare Company representa su primera producción completa de la obra en su sede principal. Se filma y transmite en directo en cines de todo el país.

Para ser una comedia romántica, *Los dos caballeros de Verona* es muy negativa acerca de la experiencia del amor. La pasión se presenta como algo que inhibe el desarrollo del joven, quien debería estar librando batallas, estudiando en la universidad o viajando por el extranjero. No solo impide su desarrollo intelectual, sino que también es destructivo desde un punto de vista físico: «Tal como el cancro voraz se alberga / en el capullo más fragante, el amor más venático / se aloja en los ingenios más agudos» (I, i).

Valentín se apoya en los «escritores» para expresar esta opinión, sin haber experimentado el amor en carne propia, pero cuando se enamora de Silvia, su comportamiento no hace sino reforzar este parecer. Su inteligencia se debilita de tal modo que no advierte que Silvia le declara lo que siente por él al pedirle que escriba poesía amorosa en su nombre.

A lo largo de la obra los personajes se describen a sí mismos como «metamorfoseados» por el amor. Julia se viste de hombre y emprende un peligroso viaje para seguir a su amado Proteo. Valentín cambia su vestimenta y su actitud por los del clásico enamorado. Y aunque el relato que ofrece Relámpago de los hechos es en gran parte cómico, su comentario «al verlo apenas creo reconocer en usted a mi amo» (II, i) refleja la profunda inquietud que rodeaba el deseo erótico masculino en la época de Shakespeare, en la que amar se consideraba afeminarse. No obstante, la transformación de Proteo es la más importante. En la mitología clásica, Proteo fue un dios del mar que podía cambiar su forma a voluntad. No obstante, el personaje de Shakespeare apenas tiene control sobre sus cambios, lo que lo lleva a traicionar la promesa que hizo a Julia y destruir su amistad con Valentín.

> Si abandono a mi
> Julia soy perjuro;
> si amo a la bella
> Silvia, soy perjuro;
> si traiciono a mi amigo
> soy más perjuro aún.
> **Proteo**
> **Acto II, escena vi**

> ¿Qué es lo que adora
> en ella que no pudiera
> yo hacer adorable en mí,
> si el necio amor no fuera
> un dios ciego?
> **Julia**
> **Acto IV, escena iv**

El amor frente a la amistad

En los tiempos de Shakespeare se concedía un gran valor a la amistad entre hombres, pues se concebía como un amor puro y noble, ajeno a las turbulencias del deseo. Se creía que dicho amor permitía a los amigos mejorar mirándose al espejo que cada uno ofrecía al otro: «los amigos verdaderos deben ser dos en cuerpo y uno en mente, / como si uno se transformara en otro», dijo Richard Edwardes en *Damón y Fintias*, obra de 1564.

Dado que los amigos debían compartir el mismo parecer, gusto y apetito, y tener todo en común, no es de extrañar que Proteo desee a la amada de Valentín. Una teoría que se ha venido ilustrando con *Los dos caballeros de Verona* es que son los demás los que nos enseñan qué admirar, instándonos así a ver a través de sus ojos. Por eso, lo que hace Proteo a continuación abre un abismo en su código de amistad, pues traiciona a Valentín para conquistar a su amada, insistiendo en que «me quiero mucho más a mí que a un amigo» (II, vi).

Es más, en la que constituye la aportación más relevante de Shakespeare a esta obra, Proteo amenaza con violar a Silvia. Su confesión y arrepentimiento cuando Valentín lo impide apenas expían el crimen que pretendía perpetrar ni las traiciones que lo han llevado hasta ese punto. No obstante, Valentín lo perdona al instante y, tras renunciar a sus lazos con Silvia, se la ofrece a Proteo. La lujuria estimula a Proteo, y su traición demuestra que ha escapado de los confines del relato sobre la amistad, aunque Valentín no lo haya hecho.

El lugar de la mujer

La amenaza de violación que ofrece Shakespeare es además controvertida por el modo en que menoscaba a las mujeres. Los personajes masculinos insisten en que las mujeres dicen «no» cuando quieren decir sí; su carácter es dúctil, como moldeado en cera. Y sin embargo son los hombres los que son volubles, mientras que Julia y Silvia permanecen leales a su primer amor. Como afirma Proteo: «¡Ah, cielos! Si el hombre fuera constante sería perfecto» (V, iv). El destino de Silvia lo deciden finalmente Valentín, Turio y su padre, sin que ella medie palabra, y al parecer no debe preocuparnos la dudosa felicidad de Julia junto a Proteo, hombre mudable y violador en potencia. El tema de la amistad ya lleva las de ganar cuando Valentín anticipa en la última línea: «Una fiesta, una casa, una felicidad mutua» (V, iv), palabras que se refieren menos a los términos de un matrimonio (hombre y mujer convertidos en «una sola carne») que a la imagen de una amistad entre hombres como «uno en mente».

Shakespeare retomó muchos de los temas y motivos de esta obra, pero jamás se arriesgó de un modo similar a subordinar el amor romántico a la amistad. ■

> Pues menos afrenta halla el pudor en las mujeres al cambiar de traje, que en los hombres al cambiar de sentimientos.
>
> **Julia**
>
> **Acto V, escena iv**

Una producción de Shona en 2012 adaptó los temas del exilio y el engaño a la vida en el Zimbabue moderno. Un par de actores interpretaron a los quince personajes.

SI, NOS HABEIS GANADO; HABEIS DOMADO A UNA FIERA

LA FIERECILLA DOMADA (1590–1594)

PERSONAJES

Cristóbal Sly Un calderero borracho.

Bautista El padre de Catalina y Blanca, que negocia con los pretendientes.

Catalina Una mujer fuerte y terca cuya reputación la precede.

Blanca Hermana menor de Catalina, objeto de afecto de varios pretendientes.

Petrucho Caballero de Verona que viaja a Padua para casarse con una muchacha de familia acaudalada.

Grumio Criado de Petrucho que tienta a Catalina con comida cuando su amo prohíbe a esta comer.

Gremio Un anciano adinerado enamorado de Blanca.

Hortensio Pretendiente de Blanca que se hace pasar por un tal profesor Licio para estar cerca de ella.

Lucencio Joven de Pisa que se hace pasar por un tal profesor Cambio para cortejar a Blanca.

Vicencio Padre de Lucencio. Viaja a Padua y se estremece al ver que otro hombre ha usurpado su identidad.

Tranio Criado de Lucencio que finge ser su amo mientras que su amo se hace pasar por Cambio.

Blondelo Otro criado de Lucencio.

Cristóbal Sly se dispone a ver una obra convencido por error de que es un señor.

Hortensio habla a Petrucho sobre Catalina.

Lucencio y Hortensi son tutores de Blanc y aprovechan su posici para expresarle su amo

INTRODUCCIÓN **I, II** **III, I**

I, I **II, I**

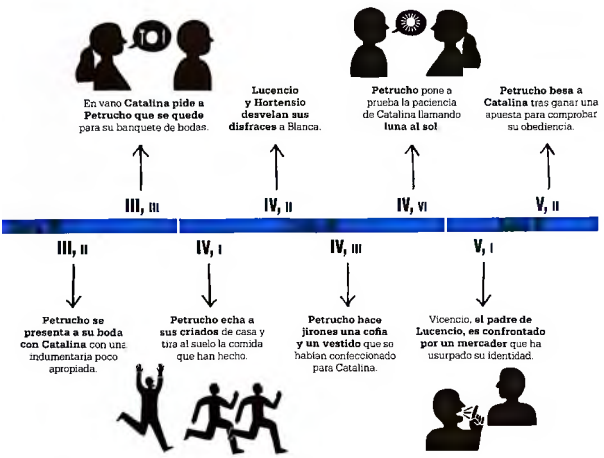
Lucencio espía a Blanca y **urde un plan para cortejarla.**

Catalina rompe un laúd en la cabeza de Hortensio y Petrucho le cuenta que se casarán el domingo.

Un calderero ebrio llamado Cristóbal Sly discute con la encargada de una taberna y lo echan. Un señor que pasa por allí con sus criados lo engatusa para que crea que no es un calderero, sino un señor, y lo invita a ver una obra de teatro. Esta se sitúa en Italia y comienza con la llegada de Lucencio y su criado Tranio a Padua. Ambos oyen a Bautista Minola explicando a Hortensio y Gremio, pretendientes de su hija Blanca, que no pueden casarse con ella hasta que se halle un esposo para Catalina, su hija mayor. Lucencio también se enamora de Blanca y se propone dejar fuera d juego a los otros pretendientes par ganarse su mano. A tal fin, se dis fraza y le ofrece sus servicios com tutor, e instruye a su criado, Tranic para que se haga pasar por él.

Petrucho, amigo de Hortensio llega a Padua y declara su intenció de casarse con una mujer que teng una gran dote. Hortensio le habla d Catalina Minola y Petrucho decid cortejarla, conquistarla y casars con ella, pese a su fiera reputación.

Así pues, Petrucho aparece par cortejar a Catalina y presenta a Lick (Hortensio disfrazado) como profe



sor de música para las hermanas. Hortensio tratará de cortejar a Blanca y Petrucho de contraer matrimonio con su hermana. Gremio emplea a Lucencio (disfrazado de Cambio) para que corteje a Blanca en su nombre, y Tranio, ya disfrazado de Lucencio, sigue cortejando a Blanca para su amo.

Tras un acalorado intercambio de palabras con Catalina, Petrucho confirma su intención de casarse con ella y se concierta una fecha para la boda. Los invitados al banquete sufren el retraso de Petrucho, y cuando este aparece su indumentaria es impropia para la ocasión. A continuación declara que él y su esposa no asistirán al banquete, sino que regresarán a su hogar de inmediato. Petrucho priva a su mujer de comida y sueño a fin de domar su fuerte temperamento.

Tras desvelar su identidad, Lucencio conquista el corazón de Blanca y Hortensio se casa con una viuda. Faltos de fondos, Lucencio y Tranio convencen a un mercader para que se haga pasar por Vicencio, el padre de Lucencio. Todo marcha bien hasta que llega el verdadero padre y se queda atónito al ver a su impostor. Lucencio explica la confusión. Durante el regreso de Catalina y Petrucho a Padua para un banquete, Catalina obedece las órdenes de Petrucho.

Petrucho apuesta a que su esposa acabará siendo más obediente que las de Lucencio y Hortensio. Cuando los hombres llaman a sus mujeres para que los atiendan, solo aparece Catalina y Petrucho gana la apuesta. Catalina explica a las otras mujeres lo que se espera de una buena esposa y la naturaleza de la relación entre marido y mujer. Los invitados se quedan pasmados ante la transformación de Catalina.

EN CONTEXTO

TEMÁTICAS
Amor, matrimonio, poder, padres, hijas, dinero, posición social, hombres, mujeres

ESCENARIOS
Warwickshire (Inglaterra) y Padua (Italia)

FUENTES
Siglo X El relato de Sly guarda similitudes con uno de *Las mil y una noches*, y la historia sobre la mujer asilvestrada se inspira en baladas y relatos de la época.

1566 La trama protagonizada por Blanca, Lucencio, Hortensio y Gremio se basa en la comedia de Ariosto *Los supuestos*.

LEGADO
1611 John Fletcher escribe *El premio de la mujer* o *El domador domado* como respuesta a la obra de Shakespeare.

1874 Hermann Goetz escribe *Der Widerspänstigen Zähmung* (La fierecilla domada), una ópera basada en la obra.

1929 Se estrena como primera película sonora de una obra de Shakespeare, de Sam Taylor y con las estrellas Mary Pickford y Douglas Fairbanks.

1948 Estreno de la adaptación musical de Cole Porter, *Kiss Me Kate* (Bésame, Kate).

1967 Se estrena la película de Franco Zeffirelli.

1999 *10 razones para odiarte*, película para adolescentes basada en la obra, se sitúa en un instituto de Seattle.

Algunos críticos desearían que Shakespeare jamás hubiera escrito *La fierecilla domada*. Hoy muchas actrices se negarían a interpretar el papel de Catalina y hay críticos de teatro que preferirían verla desaparecer de los escenarios. Sin embargo, otros la incluirían en su lista de comedias shakesperianas favoritas y destacarían a Catalina como una de sus más memorables primeras creaciones.

Con su presentación de la «doma» de una «fiera», Shakespeare dio voz a toda una serie de actitudes hacia las mujeres y el matrimonio comunes en su época. Dichas actitudes son más susceptibles de ofender que de entretener al público actual, pero reflejan el compromiso del escritor con su tiempo. En su época una mujer podía describirse como «gruñona» si mostraba abiertamente su desacuerdo con un hombre o parecía tener mal carácter. El título de la obra prometía un fondo dramático y un comportamiento extremo, así como una batalla entre los sexos.

Propiedad del hombre

Esta obra suele retratar a las mujeres como objetos que pertenecen a los hombres. El primer comentario de Catalina es de indignación tras oír el modo en que su padre habla de ella a Gremio y Hortensio, subrayando el interés económico del padre en su estado civil. La ganancia material es lo primero que viene a la cabeza de Petrucho cuando acepta el desafío de cortejar a Catalina: «He venido a Padua para casarme con provecho, / y, bien casado, en Padua, estaré satisfecho» (I, II). No piensa en el amor aunque sí en el sexo: «Porque la abordaré, aunque proteste tanto / como

¿Tensión sexual o abuso brutal? Las producciones han reflejado la política sexual de la época. La película de Franco Zeffirelli de 1967 tuvo de protagonistas al matrimonio formado por Elizabeth Taylor y Richard Burton.

> ¿Acaso no oí yo, en mis tiempos, rugir a los leones?
> **Petrucho**
> **Acto I, escena II**

el trueno cuando rugen las nubes en otoño» (I, II). Está claro que Catalina, a quien los hombres consideran un «bicho infernal» (I, I), se convertirá en alguien más «gentil y complaciente» (I, I). La cuestión es si esa transformación es consensuada.

Tácticas de adiestramiento

Shakespeare hace ensayar a Petrucho su estrategia de «doma» con un soliloquio antes de conocer a Catalina: «Pongamos que me chilla. Pues bien, yo le diré / que la dulzura de su voz a la del ruiseñor supera. / Pongamos que me frunce, torva, el ceño. Le digo / que es más fina que las gotas del rocío. / Pongamos que enmudece y que no dice palabra. / Entonces yo le alabo su lengua tan voluble, / su elocuencia viva y penetrante» (II, I). Si no se recurriera a este soliloquio, el comportamiento de Petrucho parecería excéntrico e insensible. Y aunque este monólogo no excusa su conducta (que incluye la privación de comida y sueño), sirve para recalcar que está desempeñando un papel para lograr el resultado deseado.

Cuando la pareja va de camino al banquete al final de la obra, ya es evidente el «reinado» (IV, I) de Petrucho sobre Catalina. La ha convencido del sometimiento con el habla (y en algunas producciones, a golpes). La trata, en sus propias palabras, como a un halcón (IV, I), moldeando sus apetitos para satisfacer su voluntad. Su conducta para con Catalina es despiadada y contrasta radicalmente con la subtrama romántica cómica en que Blanca sufre el asedio de pretendientes sentimentaloides. Petrucho no parece interesado en obtener tanto el amor como la obediencia de su esposa. Catalina se queda perpleja ante su comportamiento y enfurece al ver que «lo hace en nombre del amor perfecto» (IV, III).

Al final de la obra Catalina interpreta el papel de la «esposa perfecta» de Petrucho, acudiendo a todas sus órdenes y haciéndose eco de sus palabras en su discurso final a las mujeres en el banquete: «Tu marido es tu señor, tu vida, tu guardián, / tu cabeza de familia y soberano: el que te cuida / y te mantiene; se entrega en cuerpo y alma / a trabajos penosos por mar y por tierra, / [...] / y no exige de ti más tributo / que cariños, buena cara y obediencia: / un precio bien escaso para tan enorme deuda» (V, II).

Si la obra tiene un final alegre o no es algo abierto a la interpretación. Ha habido producciones en las que Catalinas y Petruchos han abandonado el escenario cogidos del brazo hacia un futuro feliz, y otras en que intercambian una mirada glacial en silencio. ■

> ¡Qué mujer!
> Ven aquí. Bésame, Cati.
> **Petrucho**
> **Acto V, escena II**

Mujeres indómitas

En la sociedad inglesa del siglo XVI bastaba con que una mujer llevara la contraria a un hombre para que se la tachara de «fiera» *(shrew)*. Si hablaba demasiado, mostraba mal carácter o era promiscua, podía calificase de «malhablada», «maliciosa», «irascible».

Shakespeare pudo basar su personaje de Catalina en cualquiera de los abundantes relatos folclóricos y baladas sobre esposas indómitas. He aquí un verso de la balada *The Cruel Shrew* (La fiera cruel): «Nunca cesa su alboroto, / su lengua es un terremoto, / mas todo el tiempo se queja / y domarse no se deja. / Pues los pantalones lleva / aunque a la riña me mueva. / Si ahora fuera casadero / ¡me quedaba bien soltero!».

Los castigos que se imponían a la mujer en el siglo XVI por ser acusada de «irascible» o «conflictiva» eran brutales. Se la podía obligar a llevar un horrible artefacto de metal llamado *scold's bridle* («brida de la malhablada»). La mordaza se encajaba en la cabeza e incluía un hierro en la boca que le impedía hablar. Tras silenciar a su esposa, el marido podía atarle una cuerda al cuello y pasearla frente a sus vecinos.

EL PUEBLO, COMO PANAL FURIOSO PRIVADO DE SU JEFE, VA DE ARRIBA ABAJO

ENRIQUE VI, PARTE 2 (1590–1591)

PERSONAJES

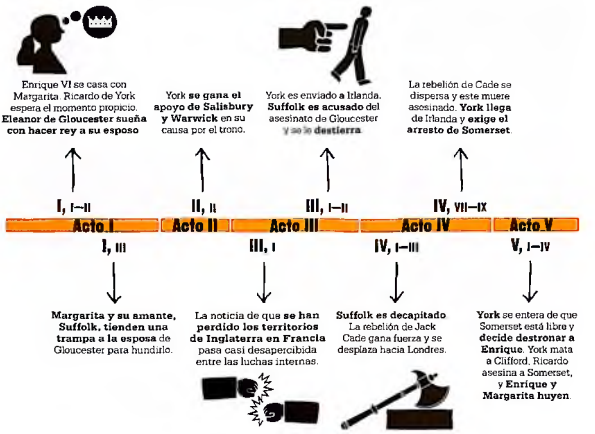
PARTIDARIOS DEL REY
El rey Enrique VI
Reina Margarita
Guillermo de la Pole, Marqués, luego **duque, de Suffolk**
Duque de Gloucester
Eleanor Cobham, duquesa de Gloucester
Cardenal Beaufort
Duque de Buckingham
Duque de Somerset
Lord Clifford

PARTIDARIOS DEL DUQUE DE YORK
Ricardo, duque de York
Eduardo
Conde de Salisbury
Conde de Warwick

OTROS
Jack Cade
Sir Humphrey Stafford

Enrique VI no cabe en sí d gozo al ver que Suffolk le e trega como reina a la hermos Margarita de Anjou. Gloucester, pr tector del reino, y Warwick se horr rizan al pensar en el precio político d ese gesto: el retorno de Anjou y Mair a Francia. York desvela que pretenc hacerse con la corona. Eleanor sueñ que su esposo, Gloucester, debería s rey. Margarita y su amante, Suffol deciden desbancar a Gloucester te diendo una trampa a su mujer. De cubren a Eleanor cuando consulta unas brujas que profetizan el derroc miento del rey y es arrestada.

Enrique está de caza con la reir en Saint Albans cuando recibe not cia del arresto de la esposa de Glo cester. Gloucester dimite como pr tector. York expone su derecho



trono a Salisbury y a su hijo Warwick, que le juran lealtad. El destierro de Eleanor aflige a Gloucester.

Margarita y Suffolk denuncian a Gloucester en el Parlamento. Enrique lo defiende sin convicción. Inglaterra pierde sus territorios en Francia y, entre tanto, York y Suffolk ordenan el arresto de Gloucester. Enrique está disgustado, pero Margarita, York y el cardenal opinan que Suffolk debería mandar matar a Gloucester. Se envía a York a Irlanda para sofocar una rebelión y, al verse con un ejército, aprovecha su oportunidad. Cuando Enrique sabe de la muerte de Gloucester, se desquicia y se vuelve contra Suffolk. Warwick le muestra el cuerpo de Gloucester para probar que fue asesinado y acusa a Suffolk. Pese a los ruegos de Margarita, Enrique destierra a Suffolk. Margarita y Suffolk se separan llenos de tristeza.

Tras una batalla naval, Suffolk es decapitado y se envía su cabeza a Margarita. Alentado por York, Jack Cade promueve una sublevación campesina y mata, entre otros, a Stafford. Los rebeldes parten hacia Londres, donde Margarita acuna la cabeza de Suffolk. Se convence a los sublevados de que se dispersen. Cade se oculta, pero lo matan. York entra en Inglaterra con su ejército y exige el arresto de Somerset.

York llega a Londres para reclamar el trono. Buckingham y el rey le aseguran que Somerset está en la Torre, pero Margarita aparece con él. York enfurece y anuncia a Enrique que su reinado ha tocado a su fin. Mientras Salisbury y Warwick juran lealtad a York, estalla la guerra. En Saint Albans, York mata a Clifford y su hijo Ricardo mata a Somerset. Margarita arrastra a Enrique hasta Londres. Por sus calles desfilan los partidarios de York proclamando su victoria.

EN CONTEXTO

TEMÁTICAS
Ambición, debilidad, orden social, monarquía

ESCENARIOS
Londres, Kent, Blackheath, Saint Albans

FUENTES
1548 *La unión de las dos nobles e ilustres familias de Lancaster y York*, de Edward Hall.

1587 Las *Crónicas de Inglaterra, Escocia e Irlanda* (1587) de Raphael Holinshed.

LEGADO
1591 Se cree que *Enrique VI, Parte 2* se representó por primera vez en 1591 o 1592.

1864 Para conmemorar el tricentenario de Shakespeare, se celebra una representación en el Surrey Theatre (Londres).

1963 John Barton y Peter Hall, de la RSC (Royal Shakespeare Company), combinan las obras de *Enrique VI* y *Ricardo III* en el drama *The Wars of the Roses* (La guerra de las Dos Rosas).

1987 Una producción de la English Shakespeare Company dirigida por Michael Bogdanov destaca los aspectos políticos de la obra. Se representa en Japón, Italia y Australia.

2001 Una producción combina las tres obras de *Enrique VI* y *Ricardo III* en una obra para el Colorado Shakespeare Festival.

2012 El Teatro Nacional de Albania representa la obra como parte del Globe to Globe Festival en el Globe (Londres).

Enrique VI retratado con su esposa Margarita de Anjou en un manuscrito del siglo xv. Enrique cedió varios territorios a su suegro. El autor lo retrata como un hombre bajo el influjo de su esposa.

La segunda parte de *Enrique VI* se suele considerar la más contundente de las tres obras de Shakespeare sobre el monarca, que reinó en Inglaterra desde los nueve meses de edad entre 1422 y 1461, y de nuevo entre 1470 y 1471. La obra se centra en el oscuro periodo de la historia de Inglaterra que condujo al desafío de la casa de York a la monarquía de los Lancaster y desembocó en la guerra civil y dinástica conocida como la guerra de las Dos Rosas.

Escrita antes de la primera parte, *Enrique VI, Parte 2* fue la primera de las grandes obras de Shakespeare sobre historia de Inglaterra, y probablemente se representó por primera vez en 1591. Se imprimió en 1594 en cuarto y con un título larguísimo, que pudo deberse más a una treta publicitaria del editor que a la voluntad de Shakespeare. Hoy casi todo el mundo alude a la obra como «La segunda parte de *Enrique VI*» (como consta en el Primer Folio de 1623) o bien *Enrique VI, Parte 2*.

Haciendo historia

La crudeza del texto muestra a un joven Shakespeare que aún no domina su arte, pero su atractivo reside en el modo en que reúne una serie de vagos acontecimientos y figuras históricas para dar forma a una narración absorbente. Sus personajes históricos, desde el ambicioso Ricardo de York hasta la resuelta Margarita de Anjou, alcanzan tal intensidad en el escenario que hasta los historiadores se resisten a abandonar sus retratos shakesperianos.

Shakespeare usó el estilo poético y las técnicas escenográficas de sus contemporáneos para crear un drama lleno de emoción y dar nueva forma al material de sus fuentes históricas, a fin de conferir una estructura a los hechos y destacar temas como la monarquía y la ambición.

Un nuevo Cade

Uno de los personajes con más vida de la obra es Jack Cade, el enérgico agitador que, incitado por York, lleva a la rebelión a las gentes de Kent y las dirige en un aterrador ataque a

> Gran pecado es
> jurar por un pecado,
> pero peor guardar
> juramentos pecaminosos.
> **Salisbury**
> **Acto V, escena I**

Londres. Pero el Cade de la segunda parte de *Enrique VI* no es el joven culto que describen las *Crónicas* de Holinshed, sino una combinación del Jack Cade histórico que encabezó un levantamiento en 1450 y el rebelde Wat Tyler, que dirigió la revuelta campesina en 1381.

En la obra, Cade ordena a los rebeldes que ahorquen a un cura porque sabe escribir, y Dick, el carnicero, dice: «Lo primero que haremos será matar a todos los abogados» (IV, II). Pero, según Holinshed, fue la revuelta de Tyler y no la de Cade la que condenó la alfabetización y a los abogados por separar a la sociedad. El autor mezcla las dos para recalcar el caos que resulta de abandonar las relaciones políticas y sociales: «como panal furioso / privado de su jefe» (III, II). Sin embargo, Cade no busca la igualdad, y habrá cambios cuando él sea rey, «como rey seré» (IV, II), eco del reclamo del trono por parte de York. Pese a lo que puede parecer, sería un error asumir que Shakespeare no siente compasión por la situación de los pobres, cuyo sufrimiento en tiempos tan convulsos queda bien claro.

Un vacío de poder

En el centro de esa ruptura en las relaciones se halla Enrique, que busca el concilio. Pero York y Margarita condenan su «espíritu de iglesia» (I, I), que no se ajusta a la corona, y describen su obsesión por rezar como impropia de un hombre. En último término, su piedad se convierte en simple vacilación, y su indecisión lo hace cada vez más irrelevante. «¿De qué estás hecho?», le grita Margarita cuando se ven atrapados en la batalla de Saint Albans hacia el final de la obra, «Ni peleas ni huyes» (V, IV).

Ese vacío de poder succiona y destruye a todos menos a los más fuertes, desde Eleanor, la «buena» esposa del duque de Gloucester, sorprendida conspirando con brujas, hasta el desafortunado amante de la reina, Suffolk, decapitado en el mar. La partida de Suffolk brinda una de las escenas más conmovedoras. Es un intrigante despiadado, responsable de tender la trampa a Eleanor y de amañar el asesinato de Gloucester, pero, con todo, su marcha es emotiva: «A Francia, dulce Suffolk; hazme saber de ti: / mas donde quiera que estés en este mundo / tendré una Iris que te encontrará» (III, II). Cuando Margarita acuna en su regazo la cabeza decapitada de Suffolk, transmite auténtica angustia.

La debilidad de Enrique desata a los demonios y, al final de la obra, la implacable ambición de York y de sus hijos logra un escalofriante triunfo. ■

> ¿Podemos correr
> más que el cielo?
> **Enrique**
> **Acto V, escena IV**

Historia de las representaciones

A pesar del débil carácter de Enrique, los personajes de Ricardo de York y Margarita ofrecen papeles exigentes que dominan e impelen la obra.

Muchos directores han presentado la trilogía de *Enrique VI* junto con *Ricardo III*, creando así una tetralogía sobre la guerra de las Dos Rosas. El mismo actor suele interpretar al mismo personaje en todas las obras, como lo hizo Chuck Iwuji (en la imagen) en 2008, que dio vida a Enrique VI para la RSC.

Entre las representaciones teatrales más soberbias está la adaptación de 1963 de John Barton y Peter Hall para la RSC, *The Wars of the Roses* (La guerra de las Dos Rosas), con Peggy Ashcroft y Donald Sinden como la reina Margarita y York. Estas representaciones resaltaban el malestar político y social presente en las obras, que reflejaba la agitación civil de la década de 1960, un periodo de momentos relevantes, como el levantamiento del muro de Berlín o el asesinato de J. F. Kennedy.

Entre las producciones televisivas cabe citar la versión de las cuatro obras que hizo la BBC en 1981, dirigida por Jane Howell y muy fiel al original.

PUEDO SONREIR, Y ASESINAR MIENTRAS SONRIO

ENRIQUE VI, PARTE 3 (1591)

PERSONAJES

PARTIDARIOS DEL REY
Rey Enrique VI
Reina Margarita
Príncipe Eduardo
Lord Clifford

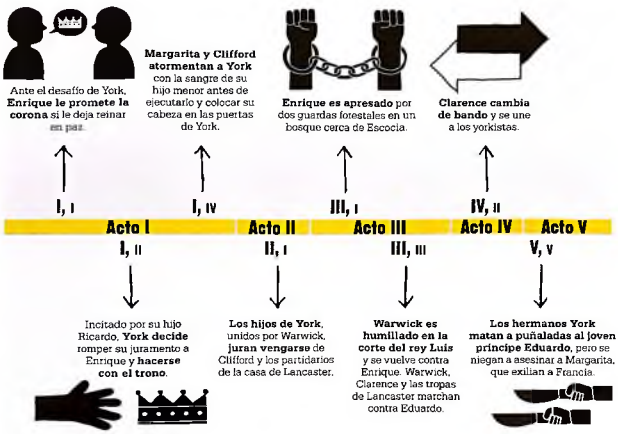
CASA DE NEVILLE
Conde de Warwick

PARTIDARIOS DEL DUQUE DE YORK
Ricardo, duque de York
Eduardo, luego rey Eduardo IV.
Lady Gray
Jorge Plantagenet luego duque de Clarence.
Ricardo Plantagenet luego duque de Gloucester, hijo de York.
Conde de Rutland Hijo de York.

LOS FRANCESES
Rey Luis
Lady Bona

Tras la victoria de los yorkistas en Saint Albans, Enrique VI se ve obligado a hacer una promesa: seguirá siendo rey pero, tras su muerte, subirá al trono Ricardo de York. York se muestra de acuerdo, pero su hijo, Ricardo Plantagenet, lo convence para que rompa el juramento. Estalla la guerra y Clifford asesina a Rutland, hijo de York. York es acorralado tras la batalla de Wakefield. La reina Margarita y Clifford se burlan de él con la sangre de Rutland y luego lo matan.

Eduardo, Ricardo y Jorge, hijos de York, traman su venganza. Warwick los une en un gesto crucial. Los hermanos hacen frente a Margarita y Clifford, quienes tratan de incitar a



la lucha a Enrique. En la batalla de Towton, Warwick salva a Ricardo de Clifford. Enrique lamenta la tragedia de la guerra civil. Clifford es asesinado y los yorkistas salen victoriosos. Eduardo es coronado rey Eduardo IV.

Capturan a Enrique. En Londres, Eduardo IV chantajea a lady Gray para que se case con él. Ricardo (ahora duque de Gloucester) despotrica de su deformidad y desvela su ambición de reinar. Entre tanto, envían a Enrique a la Torre de Londres. Margarita pide ayuda al rey Luis y descubre que Warwick está amañando una boda entre Eduardo y lady Bona, hermana de Luis. Pero, en cuanto Luis bendice la unión, llega la noticia del matrimonio de Eduardo con lady Gray. Warwick repudia a Eduardo y se une a Margarita.

En Inglaterra, Eduardo se entera de que su hermano Jorge, ahora duque de Clarence, se ha unido a Warwick y a las fuerzas de la casa de Lancaster. Warwick asalta el campamento de Eduardo, le quita la corona y lo hace prisionero. Enrique VI, de nuevo en el poder, nombra protectores a Warwick y Clarence. Eduardo escapa con la ayuda de Gloucester. Tras vencer a la cabeza de su ejército extranjero, reclama el trono y encarcela a Enrique en la Torre de Londres.

Los partidarios de York capturan a Coventry, y Clarence se reúne con sus hermanos. Warwick huye pero lo matan. Margarita dirige un ejército contra los yorkistas, pero es apresada. Eduardo IV, Gloucester y Clarence asesinan al hijo menor de la reina, Eduardo; sin embargo, a Margarita se niegan a matarla. En la Torre, Enrique se mofa del deforme Gloucester, quien le mata y jura asesinar a sus hermanos. Eduardo IV y su reina tienen otro hijo. Gloucester lo besa mientras ya trama contra ellos.

EN CONTEXTO

TEMÁTICAS
Monarquía, venganza, traición, guerra civil

ESCENARIOS
Londres, Yorkshire, Warwickshire y otras ciudades de Inglaterra

FUENTES
1513 *Historia de Ricardo III*, de Tomás Moro.

1545 *La unión de las dos nobles e ilustres familias de Lancaster y York*, de Edward Hall, un relato parcial de simpatías tudorianas sobre los hechos que presenta la obra.

1587 Las *Crónicas de Inglaterra, Escocia e Irlanda* (1587) de Raphael Holinshed.

LEGADO
1592 El dramaturgo Robert Greene hace alusión a la obra para mostrar su desdén por Shakespeare. Ello indica que se representó, pero no hay pruebas.

1595 La obra se publica por primera vez con el título de *La verídica tragedia de Ricardo, duque de York, y la muerte del buen rey Enrique VI, con toda la contienda de las dos casas Lancaster y York.*

1681 John Crown produce una adaptación de la obra llamada *The Misery of Civil War* (La miseria de la guerra civil).

1977 Helen Mirren recibe elogios por su interpretación de Margarita en el Swan Theatre de Stratford-upon-Avon. La obra se representa prácticamente íntegra.

Esta es la última de las tres obras shakesperianas sobre el reinado de Enrique VI (1422–1461 y 1470–1471). Cubre el periodo más sangriento de la guerra de las Dos Rosas, en la que la partida de York venció a la de Enrique, los Lancaster, en la lucha por el trono, y el mayor de los hijos del duque de York arrebató la corona a Enrique para convertirse en Eduardo IV. Acaba con el asesinato de Enrique en la Torre de Londres en 1471 a manos de otro hijo de York, Ricardo de Gloucester, luego Ricardo III.

Esta obra se representó por primera vez hacia 1591. Por entonces, Inglaterra sufría el violento resultado de la ruptura de Enrique VIII con Roma y la sucesión al trono de Isabel I aún estaba amenazada. El retrato del cínico juego de unos dirigentes por el poder debió de resultarle familiar al público. Los yorkistas Eduardo y Ricardo se retratan bajo una luz muy pobre, mientras que el conde de Richmond, futuro Enrique VII y abuelo de Isabel, no recibe más que alabanzas.

Un otero por reino

En este mundo cruel, el débil y bienintencionado Enrique está perdido del todo. Cuando lo excluyen de la batalla de Towton, accede dócilmente, admitiendo con ironía involuntaria: «que les va mejor cuando yo no estoy» (II, v). Pero esa renuncia a la responsabilidad lo convierte en un espectador que contempla horrorizado cómo se desarrolla la tragedia. Mientras se sienta lejos de la batalla en el otero al que se ha reducido su reino, contempla el auténtico horror de la guerra civil al ver la conmovedora escena de un soldado que ha matado a su hijo y otro que ha matado a su padre. Enrique se lamenta: «y que nuestros corazones y ojos, como en guerra civil, / ciegos de lágrimas, bajo el peso del dolor se quiebren» (II, v). Si bien peca de autocompasión cuando suspira y dice: «he aquí un rey más dolorido que ustedes» (II, v).

> [Llevo la corona] En el corazón,
> no en la cabeza;
> no adornada de diamantes
> y de piedras de la India [...]
> **Enrique VI**
> **Acto III, escena I**

> Vaya! ¿Qué son la pompa,
> el poder, el reino,
> sino tierra y polvo?
> Vivamos como vivamos,
> debemos morir.
> **Conde de Warwick**
> **Acto V, escena II**

La ausencia de Enrique permite que dos personajes dominen la acción: Ricardo, duque de Gloucester, y la reina Margarita. Ambos se retratan como «monstruosos», aberraciones de la naturaleza que medran gracias a la falta de valores morales convencionales. Ricardo tiene joroba y un brazo atrofiado de nacimiento, y Margarita tiene un carácter demasiado masculino.

Un corazón de tigre

Margarita está exultante ante Ricardo de York, a quien muestra un pa-

Enrique VI medita sobre la guerra civil al ver a un hijo que ha matado a su padre y a un padre que ha matado a su hijo en esta amalgama de obras de Shakespeare titulada *Forests* (Bosques), del director español Calixto Bieito.

fuelo empapado en la sangre de su hijo. Este la describe en un famoso verso como la «Loba de Francia» (I, iv, un «corazón de tigre envuelto en pellejo de mujer» (I, iv). Es una «amazona» que no se comporta según deberían las mujeres —«suaves, tiernas, compasivas y flexibles» (I, iv). En la obra de Shakespeare, Margarita parece representar un mundo vuelto del revés. Aunque sus enemigos la describen en términos despectivos, su fuerza inspira una poderosa lealtad entre sus defensores. Cuando su hijo es asesinado, sin embargo, responde con una tierna furia maternal: «Oh, Ned, dulce Ned: háblale a tu madre, niño. [...] No, no, mi corazón estallará si hablo; / y hablaré para que el corazón me estalle. [...] Ustedes no tienen hijos; si los tuvieran, / solo pensar en ellos les daría remordimiento» (V, v). En su exasperación ante la debilidad de su esposo, Margarita lo excluye de la batalla, aunque su gesto también se podría interpretar como el de una mujer fuerte que protege a un hombre aniñado.

Metamorfosis

Ricardo, duque de Gloucester, gozará de obra propia en *Ricardo III*, pero su personalidad se cuaja en esta. En un soliloquio de la segunda escena del tercer acto, explica que su deformidad física ha moldeado su carácter. Al verse privado del amor, se ha vuelto maquiavélico y es un intrigante político que se instala en un plano distinto de los comunes mortales. Solo le interesan las tácticas que le brinden el premio más alto, la corona, y se convierte en un actor consumado: «¡Vaya! Puedo sonreír, y asesinar mientras sonrío» (III, ii).

Con ese monólogo y otros apartes, Shakespeare permitía al público unirse a los personajes en sus viajes psicológicos, un importante aporte a la representación teatral. ■

La venganza en la obra

La venganza impulsa gran parte de la acción de esta pieza, que incluye cuatro batallas (Wakefield, Towton, Barnet y Tewkesbury), más que ninguna otra de las obras shakesperianas. Los partidarios de York y los de Lancaster quieren vengarse del otro bando a fin de reparar las injusticias cometidas contra ellos. Uno en especial, Clifford, se retrata carcomido por el deseo de vengar la muerte de su padre. Margarita se regocija con el asesinato de Rutland (hijo de Ricardo) a manos de Clifford, pero después sufre las represalias con el asesinato de su hijo ante sus ojos. Los hijos de Ricardo, Eduardo, Gloucester y Clarence, buscan vengar su muerte junto con Warwick, que antes era leal pero, tras sufrir una humillación en la corte francesa, se vuelve contra Enrique y se une a sus enemigos.

Hasta Gloucester parece ambicionar la corona para igualar el marcador tras el mal trato que recibió de niño. Hacia el final de la obra, cuando besa al hijo del rey Eduardo, susurra el ominoso verso «así besó Judas al maestro» (V, vii), promesa de nuevas traiciones y venganzas.

ESTA RIÑA DE HOY... ENVIARA, ENTRE LA ROSA ROJA Y LA BLANCA, MIL ALMAS A LA MUERTE Y A LA NOCHE ETERNA

ENRIQUE VI, PARTE 1 (1591)

PERSONAJES

Enrique VI Rey de Inglaterra.

Duque de Gloucester Tío de Enrique y protector de Inglaterra.

Duque de Bedford Tío de Enrique y regente de Francia.

Obispo de Winchester Tío abuelo de Enrique, luego cardenal.

Duque de Somerset Sobrino del duque de Exeter.

Ricardo Plantagenet, luego tercer duque de York.

Condes de Warwick, Salisbury y Suffolk

Lord Talbot Comandante de las fuerzas inglesas en Francia.

Carlos Delfín de Francia.

Margarita Noble francesa prometida a Enrique.

Duque de Borgoña Tío de Enrique.

Juana Pucela (Juana de Arco)

En el funeral de Enrique V s pelean Gloucester y Winches ter, tíos del joven Enrique V Unos mensajeros llegan de Franci para comunicar que han caído la ciudades en manos francesas y Ta bot, héroe de Inglaterra, ha sido cap turado. En las afueras de la sitiad Orleans, el delfín Carlos se reúne co la doncella Juana Pucela, cuyas vi siones prometen la victoria a Francia Tras un intercambio de prisioneros se libera a Talbot. Los franceses de rrotan a los ingleses. Juana vence a Talbot en un duelo pero le perdona la vida. Talbot retoma Orleans.

En el jardín del Temple, en el ba rrio londinense de los abogados, Ri

Mientras estalla una disputa en el funeral de Enrique V, **llegan noticias de las derrotas inglesas en Francia**.

Talbot toma Orleans por asalto. El delfín Carlos culpa a Juana por sus falsas profecías.

Henry ruega a sus tíos Winchester y Gloucester **que hagan las paces**, ya que sus bandos causan estragos en Londres.

Juana, apresada, **suplica por su vida**, alegando que debe ser absuelta por su castidad, **pero la queman** por bruja. Francia envía propuestas de paz a los ingleses.

I, I — II, I — III, I — V, VI

Acto I | Acto II | Acto III | Acto IV | Acto V

I, VII — II, IV — IV, I — V, VII

En Francia, lord Talbot se queda atónito al ver **cómo caen sus tropas frente al liderazgo de una mujer**, Juana Pucela.

En el jardín londinense del Temple, Ricardo Plantagenet y Suffolk arrancan rosas de colores distintos que simbolizan su rivalidad. Así empieza la **enemistad entre las casas de York y Lancaster**.

Durante la coronación de Enrique en París, este descubre la defección de su tío, el duque de Borgoña, y **estalla un cruel enfrentamiento entre los partidarios de York y Lancaster**.

Suffolk conspira para controlar a Enrique diciéndole que debería casarse con Margarita por amor.

cardo Plantagenet y Somerset discuten y acaban arrancando uno una rosa roja y otro una rosa blanca, símbolo de su lealtad opuesta. Mortimer, tío de Ricardo, cuenta a este cómo el abuelo del rey, Enrique IV, destituyó al legítimo Ricardo II, y le dice que Ricardo tiene derecho al trono.

En el Parlamento estalla una riña entre los hombres de Gloucester y Winchester. Para calmarlos, el rey Enrique accede a nombrar duque de York a Ricardo. En Francia, Juana arrebata Ruan a los ingleses, pero Talbot vuelve a tomarla. Juana convence a Borgoña para que cambie de bando. Talbot viaja hasta París, donde Enrique va a ser coronado. Allí, Enrique descubre la traición de Borgoña e insta a York y a Somerset a dejar de lado su enemistad, pero sin saberlo insulta a York al lucir una rosa roja. Para reparar el daño, Enrique nombra a York regente de Francia y ordena a Somerset que lo respalde. Entre tanto, a las afueras de Burdeos, Talbot y su hijo son heridos de muerte en una batalla; Talbot muere con el cadáver de su hijo en sus brazos.

Gloucester cuenta al rey que el conde francés de Armagnac desea llegar a un acuerdo de paz. Enrique accede y lo convencen de que despose a la hija de Armagnac para sellar el pacto. París se subleva, y Carlos y Juana parten hacia allí. Juana conjura a los espíritus para que la ayuden en su causa, pero los ingleses la apresan. Suffolk queda cautivado por la belleza de Margarita de Anjou y promete hacerla esposa de Enrique. York condena a Juana a morir en la hoguera y despotrica contra la paz «afeminada» que Enrique pacta con Francia. Suffolk encandila a Enrique con su relato sobre la belleza de Margarita y este accede a casarse con ella.

EN CONTEXTO

TEMÁTICAS
Batalla, monarquía, lazos familiares, guerra civil

ESCENARIOS
Londres, París, Orleans, Auvernia y Angers

FUENTES
1516 Varias escenas se inspiran en las *Nuevas crónicas de Inglaterra y Francia*, de Robert Fabyan.

1545 *La unión de las dos nobles e ilustres familias de Lancaster y York*, de Edward Hall.

1587 Las *Crónicas de Inglaterra, Escocia e Irlanda* de Raphael Holinshed.

LEGADO
1592 La obra tiene un gran éxito cuando se representa por vez primera en el Rose Theatre.

1738 La primera representación documentada de la obra tras la muerte de Shakespeare se ofrece en el Covent Garden de Londres. Se añaden varias escenas de danza.

1873 *Enrique VI, Parte 1* se representa en Viena.

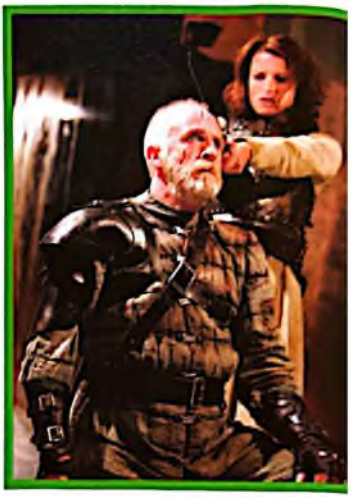
1906 El director británico Frank Benson pone en escena las tres obras sobre Enrique VI sin cambiar ninguna. Es la primera vez que se hace desde la década de 1590.

1990 El director Michael Bogdanov estrena la película de las tres obras sobre Enrique VI, que se graban en noches consecutivas en el Grand Theatre de Swansea.

Las pruebas sugieren que *Enrique VI, Parte 1* se escribió después de las dos últimas partes de la trilogía sobre este rey y se representó con gran éxito por primera vez en 1592. Así que, en esencia, es una precuela que sitúa en contexto los acontecimientos de las otras dos obras. Es una pieza ambiciosa que incluye magníficas escenas de batallas entre Francia e Inglaterra y emocionantes duelos cuerpo a cuerpo, mientras que las otras dos son más modestas.

La muerte de Enrique V sume en el caos el gobierno de Inglaterra en Francia. El nuevo rey, Enrique VI, todavía un niño, se ve incapaz de sofocar las disputas en su patria. Al principio riñen sus tíos Gloucester y Winchester por el puesto de protector real, y al poco surge el conflicto entre los defensores del bando de Lancaster, que dirige Somerset, y el de York, bajo Ricardo Plantagenet (quien piensa que el trono le pertenece por derecho). Cada bando elige una rosa para su emblema; la blanca es de York, la roja, de Lancaster. La obra sitúa la escena en el jardín del Temple de Londres, donde Ricardo Plantagenet pide a los señores reunidos que arranquen una rosa. El abogado escoge una blanca, para sugerir

> Quiébrate en pedazos
> y consúmete en cenizas,
> maldita ministra del infierno.
> **Ricardo, duque de York**
> **Acto V, escena VI**



Tras derrotar a lord Talbot (Keith Bartlett) en un duelo cuerpo a cuerpo, Juana Pucela (Katy Stephens) le perdona la vida. Producción de 2006 para el Courtyard Theatre de Londres

que el caso de Ricardo se apoya só lidamente en la ley. Ante tal desafío Somerset responde que su argumen to es la espada. Así se prepara el te rreno para la guerra de las Dos Rosas

Frente al telón de fondo de est conflicto civil, Juana Pucela, donce lla de Orleans, hoy conocida com Juana de Arco, aparece para lidera a los franceses con sus visiones divi nas. Se enfrenta al respetable héro inglés Talbot, a quien al final falla sus compatriotas enemistados.

Autoría dudosa

La variable calidad de los versos d esta parte ha llevado a los críticos plantearse la cuestión de la autoría El poeta Samuel Taylor Coleridg estaba convencido de que Shakes peare no podía haberla escrito, o a menos no toda. Hoy muchos crítico creen que fue una obra en colabo ración con escritores como Thoma Nash, quien posiblemente escribi el primer acto. Los análisis informá

ticos de pautas lingüísticas apuntan a que, aunque Shakespeare escribió probablemente la segunda parte de *Enrique VI* y casi toda la tercera, solo fue autor de fragmentos de la primera –la escena del jardín del Temple y la del cuarto acto entre Talbot y su hijo.

Los primeros críticos, como el dramaturgo inglés Ben Jonson, criticaron esta primera parte por querer agradar al público con las escenas de batalla. Según Jonson, en una obra de teatro digna de serlo, tales batallas se habrían creado en la imaginación con el hábil uso de palabras, no con crudas técnicas escenográficas. Pero en los últimos cincuenta años, los críticos han redescubierto en la obra parte del entusiasmo y la agudeza política que debió de embelesar al público en 1592.

Crisis familiar

En el centro de la obra yace la importancia de la familia como la cola que mantiene unida a la sociedad. Al fin y al cabo, las reclamaciones de la corona por justo derecho –que fomentan el terrible conflicto entre los partidarios de York y Lancaster– giran en torno a relaciones familiares. Pero el tema va mucho más allá. Los lazos familiares, como la profunda unión entre Talbot y su hijo, son fundamentales, y cuando se rompen, la sociedad se mueve a la deriva. La legitimidad es crucial. Gloucester recalca que Winchester es el «bastardo de mi abuelo» y Talbot lanza vituperios contra el «bastardo de Orleans» que mató a su verdadero hijo. La obra omite al auténtico hijo ilegítimo de Talbot, Enrique, que también murió en la misma batalla. La crisis política brota de una crisis familiar. Según algunos críticos, esa es la razón por la que las mujeres de las obras sobre Enrique VI quedan tan malparadas. Juana Pucela, Margarita y la condesa de Auvernia son mujeres peligrosas que siembran el caos mediante el efecto que causan en los hombres y en las relaciones convencionales. En los primeros cuatro actos, Juana se describe casi siempre como una visionaria, pero en el quinto se transforma en una bruja que conjura a los demonios y discute con York suplicando por su vida con fiereza y maldiciones (algo bastante comprensible, dado que están a punto de quemarla viva).

> ¿Qué dice, señora?
> ¿Está ahora convencida
> de que Talbot no es más
> que sombra de sí mismo?
> **Talbot**
> **Acto II, escena III**

Varios directores han observado que en el preciso instante en que una *femme fatale*, Juana, abandona el centro de la acción, hace su entrada otra, Margarita de Anjou. Cuando las tres partes se representan juntas, a veces la misma actriz interpreta a Juana y a Margarita para subrayar el hecho de que son parte del mismo peligro. Aunque Margarita, futura reina de Enrique, es muy distinta. Juana viste como un hombre para ganar sus batallas; Margarita conserva su feminidad externa y su poder emerge de su atractivo sexual. Suffolk, el conde que tienta a Enrique con los encantos de Margarita, cierra la obra con la promesa de que «Margarita será reina, y al rey dominará; / yo dominaré a la reina, al rey y al reino todo» (V, vii).

Pero Suffolk es un iluso. Se compara con París, que huye a Troya con Elena, y esa comparación es reveladora. Al igual que Elena, Margarita solo traerá conflictos, y Suffolk será exiliado y decapitado sin piedad. ■

Esta ilustración de un manuscrito francés del siglo XV muestra a Juana de Arco a la cabeza del sitio de París en 1429. La política antifrancesa de la obra exigía el retrato de Juana como una bruja invocadora del demonio.

BUENO, YA ESTAN AQUI,
HORNEADOS
LOS DOS EN ESTE PASTEL
TITO ANDRÓNICO (1591–1592)

PERSONAJES

Tito Andrónico Célebre héroe militar de Roma, conquistador de los godos, padre de 25 hijos y una hija.

Tamora Reina de los godos, luego casada con Saturnino; madre de Alarbo, Quirón y Demetrio.

Saturnino Emperador de Roma y esposo de Tamora.

Aarón Moro al servicio de Tamora; también amante de Tamora y confeso villano.

Demetrio y Quirón Hijos malvados de Tamora.

Lavinia La única hija de Tito, prometida a Basiano.

Basiano Hermano menor de Saturnino y esposo de Lavinia.

Marco Andrónico Hermano de Tito.

Lucio Uno de los hijos de Tito, luego exiliado de Roma.

Marcio y Quinto Hijos de Tito, luego acusados injustamente del asesinato de Basiano.

Mutio Uno de los hijos de Tito, al que su padre mata por accidente.

El joven Lucio Hijo de Lucio.

Publio Hijo de Marco Andrónico.

Sempronio, Cayo y Valentín Parientes de Andrónico.

Emilio Noble romano que actúa como heraldo.

Tito nombra a Saturnino emperador de Roma, pero luego discuten. Saturnino se casa con Tamora, que promete vengarse de Tito por matar a su hijo.

Los invitados a la boda van al bosque de caza.

Marco descubre a **Lavinia** con la **lengua y las manos cortadas**

I, I — II, II — II, IV

Acto 1 — Acto 2

II, I — II, III

Aarón aconseja a Quirón y a Demetrio que sacien su deseo por Lavinia en el bosque.

Quirón y Demetrio apuñalan a Basiano hasta la muerte y luego **violan** a **Lavinia**. Aarón acusa del crimen a dos hijos de Tito.

Saturnino y Basiano discuten sobre quién debería ser emperador de Roma. Marco les dice que el héroe Tito Andrónico también es un candidato, pero Tito emplea su influencia sobre el pueblo para nombrar emperador a Saturnino. Como recompensa, Saturnino se ofrece a casarse con su hija Lavinia, pero Basiano insiste en que es él quien está prometido a ella. Saturnino enfurece y se casa en su lugar con Tamora. Ella intercede entre el nuevo emperador y Tito para que hagan las paces, pero para sus adentros jura vengarse de toda la familia.

Las bodas de Saturnino y Tamora y Lavinia y Basiano se celebran con una jornada de caza. Aarón se encuentra con Quirón y Demetrio que discuten sobre su amor por Lavinia, y les dice que aprovechen la ocasión de la cacería para violar y matar a Basiano. Aarón planea cargar con el crimen a Marcio y Quinto, hijos de Tito. Quirón y Demetrio matan a Basiano y echan su cuerpo a un foso; luego violan a Lavinia. Aarón lleva a Marcio y Quinto hasta el foso, donde caen. Saturnino descubre el cuerpo de su hermano y manda arrestar a Quinto y a Marcio

Lavinia se sirve de las *Metamorfosis* de Ovidio para **contar a su familia que la han violado**.

Tito, que parece haber enloquecido, **busca justicia divina**.

Lucio amenaza con ahorcar a Aarón y a su hijo, pero entonces Aarón promete divulgar sus secretos.

En el banquete, **Tito ofrece a Tamora un pastel hecho con la carne de sus hijos**. Tamora, Tito y Saturnino mueren asesinados y Lucio es nombrado emperador de Roma.

IV, I | IV, III | V, I | V, III

Acto 3 | **Acto 4** | **Acto 5**

III, I | IV, II | IV, IV | V, II

Tito se corta la mano para salvar a sus hijos, pero **Aarón** lo ha engañado y **le manda de vuelta sus cabezas**.

Tamora ordena matar al recién nacido que ha tenido con Aarón porque es negro. Aarón mata a la nodriza que se lo lleva y salva al niño.

Lucio vuelve a Roma con sus tropas godas. **Tamora promete convencer a Tito de que cancele el ataque**.

Tamora, disfrazada de Venganza, invita a Tito a celebrar un banquete en su casa. **Tito degüella a Quirón y Demetrio**.

Lucio, hijo de Tito, explica que ha sido exiliado y ve a la mutilada Lavinia. Aarón dice a Tito de parte del emperador que si él, Marco o Lucio se cortan una mano y se la envían, las vidas de sus hijos serán perdonadas. Tito manda su mano, pero se la devuelven junto con las cabezas de Marcio y Quinto.

Lavinia escribe los nombres de sus atacantes en la arena. Luego ella, Marco, Tito y el joven Lucio juran venganza.

La nodriza lleva un bebé a Aarón. Se trata de su hijo con Tamora. Le comunica que esta quiere matarlo porque es negro. Aarón decide entonces cambiarlo por un bebé blanco y dejar que los padres de este crían al suyo.

Cuando llega la noticia de que Lucio está de regreso con sus tropas godas, Tamora promete convencer a Tito de que cancele el ataque. Disfrazada de Venganza, con Demetrio y Quirón de Asesinato y Violación, visita a Tito y cree que este no los reconoce. Tamora le pide que invite a Lucio a un banquete, al que ella llevará a Saturnino y a la emperatriz. Luego deja a sus hijos con Tito y este los mata. Tito, disfrazado de cocinero, preside el banquete en su casa. Asesina a Lavinia ante su invitados y después acusa a Quirón y Demetrio de violarla. Añade que ha horneado a los hermanos en el pastel que los invitados se están comiendo. Apuñala a Tamora y Saturnino lo mata. Entonces Lucio mata a Saturnino. Marco y Lucio cuentan lo ocurrido al pueblo de Roma y Lucio es nombrado emperador. Aarón es sentenciado a muerte. Saturnino, Tito y Lavinia son sepultados en las tumbas de la familia, pero a Tamora se le niegan los ritos funerarios.

EN CONTEXTO

TEMÁTICAS
Venganza, paternidad, maternidad, lujuria, locura

ESCENARIO
La Roma imperial tardía

FUENTES
No se conocen fuentes directas, pero el autor pudo haberse inspirado en las siguientes:
8 D.C. *Metamorfosis* de Ovidio. En la representación se usaba una copia del poema.

Siglo I *Tiestes*, cruento relato de venganza de Séneca.

Siglo XIII *Gesta Romanorum*, colección anónima de leyendas y mitos romanos novelados.

LEGADO
1594 En enero, en el Rose Theatre de Londres, se ofrece la primera representación de la que se tiene constancia. En febrero de ese mismo año la obra se publica en papel.

Década de 1850 Ira Aldridge, actor estadounidense, interpreta a Aarón en una versión muy libre. Es la única del siglo XIX.

1923 Se pone en escena una versión íntegra en el londinense Old Vic por primera vez en 250 años.

1987 La producción íntegra de Deborah Warner para la RSC, con Brian Cox como Tito, exhibe todo el horror de la obra.

1999 La directora estadounidense Julie Taymor escoge a Anthony Hopkins como Tito para su adaptación cinematográfica de la obra.

Tito Andrónico es célebre por su extrema violencia. Incluye al menos cinco asesinatos con puñal, dos degüellos y la amputación de una mano, y eso solo por citar la violencia que se ve sobre el escenario, que no incluye la violación y mutilación de Lavinia.

Se cree que la obra se escribió en colaboración con George Peele, a quien se considera responsable sobre todo del primer acto, el cual se escribió bajo la influencia de los gustos teatrales del momento, y quizá se inspirara en su obra *La batalla de Alcázar* (*c.* 1591), en la que aparecen cabezas cortadas en un banquete, o en la escena de la mutilación de una mano en *Selimus* (Selim, emperador de los turcos; hacia 1592), de Robert Greene y Thomas Lodge. Se dice que la violencia de la obra es gratuita, hasta el punto de que hay críticos que han negado que fuese de Shakespeare. No obstante, su violencia tiene un significado político y cultural más profundo.

Demetrio y Quirón a punto de ser horneados en forma de pastel. Producción de 2006 de *Tito Andrónico* en el Globe Theatre de Londres, con Douglas Hodge en el papel principal.

Violencia en aumento

El momento más horrible llega quiz cuando Tamora se da cuenta de qu ha comido la carne de sus hijos, s bien el concepto del canibalismo im pregna toda la obra. Uno de los de safíos de la tragedia centrada en l venganza es cómo superar el crime inicial. El principal acto de venganz de Tito contra Tamora por destru a su familia será el asesinato. ¿Pc qué quiere también que devore sus hijos?

Una explicación es su necesida de castigar el apetito sexual de Ta mora, convirtiéndolo en una especi de festín aberrante: «y le pediré a es ramera, la profana madre de ambos, que, como la tierra, se trague sus pro pios retoños» (V, II). Pero también atra viesa la obra una especie de pavc hacia la figura materna. La madre e una figura absorbente contra la que e hijo debe luchar para definirse com hombre. Ese miedo nace en lugare insospechados. Por ejemplo, el fos donde caen Marcio y Quinto (con Ba siano muerto en el fondo) se describ así: «¿Qué hueco traicionero es est / cubierto de zarzas que han crec do bruscamente, / y hojas con sar gre recién vertida [...] Me parece u

> No hay hombre más noble,
> ni guerrero más valiente
> que viva hoy día entre las
> murallas de la ciudad.
> **Marco Andrónico**
> **Acto I, escena I**

lugar fatídico» (II, III). Los versos anticipan el final: ese hueco será luego la boca de mujer que recibirá en su interior como alimento a sus hijos.

Los valores romanos

La figura materna está ausente en el clan de Andrónico. La madre de los 26 hijos de Tito está muerta, y no se habla de esposa alguna para Lucio. No obstante, se dan inquietantes paralelismos entre padre y madre, romano y goda, que complican los papeles de Tito y Tamora. Antes de que empiece la obra, Tito ha sepultado a 20 hijos, todos muertos en guerras, y su primera acción en escena es colocar un ataúd en la tumba familiar. En la representación original, probablemente se usó la trampilla del escenario como símbolo de la tumba, así como para representar el foso en el segundo acto, hecho que establecía un siniestro parecido entre ambos espacios. Al inicio de la obra descubrimos que Tito es «llamado el Pío» (I, I), un título asociado con Eneas –uno de los fundadores de Roma– que representaba los grandes valores romanos del honor, la piedad y la lealtad familiar.

En contraste con esto, se describe a Tamora como todo lo antirromano: promiscua, traicionera y bestial. No obstante, es el propio Tito quien la convierte en lo que es al sacrificar a su primer hijo, Alarbo. Es difícil rebatir su acusación: «¡Ah, qué devoción tan cruel y sacrílega!» (I, I). Tito y Tamora se ven arrastrados hacia la violencia debido a su sentido de la vergüenza: Tito mata a su hijo Mucio por la rabia de verse desafiado frente al emperador; Tamora jura vengarse de Andrónico por hacer que una reina se arrodille ante él. Ambos representan un desafío frente a los principales valores romanos que se supone que Tito debe encarnar, mostrando así que hay peligrosas tensiones entre ellos, así como entre el honor personal y la lealtad familiar.

La propia Roma cumple con su reputación de ingrata cuando exilia a uno de los hijos de Tito y condena a muerte a otros dos, ignorando sus súplicas en busca de piedad. Al hacer que Tamora devore a sus hijos, puede entenderse que Tito la obliga a actuar como la desagradecida ciudad. Pero, aunque al final el cuerpo de Tamora se arroja fuera de sus murallas, las ansias y tensiones que representa se quedarán dentro, en el mismo corazón de Roma. ■

> Oigan, malvados,
> les moleré los huesos y
> con la sangre de ambos
> haré una masa, y daré a la
> masa forma de ataúd, y haré
> dos pasteles de carne con sus
> vergonzosas cabezas [...]
> **Tito Andrónico**
> **Acto V, escena II**

Aarón

Aarón es uno de los primeros villanos de Shakespeare, precursor del Don Juan de *Mucho ruido y pocas nueces* (pp. 154–161) y el Yago de *Otelo* (pp. 240–249).

El júbilo monstruoso con que celebra su maldad lo une al cómico Vicio de las alegorías teatrales medievales, aunque en tiempos más recientes se ha convertido en una figura mucho más perturbadora por la conexión que hace entre su diablo y su raza. Su deseo de tener «el alma tan negra como el rostro» (III, I) parece justificar las sempiternas asociaciones del ser negro con la adoración al demonio, la traición y la lujuria. La facilidad con que Aarón se integra en Roma sugiere que es capaz de adoptar de modo convincente los valores romanos. Lee los textos latinos mejor que Quirón y Demetrio, y es más paternal que Tito. Pero continúa siendo un personaje difícil para las producciones modernas. De la película de 1999 de Julie Taymor, *Tito*, se dijo que se había limitado a actualizar los estereotipos raciales al identificar a Aarón con el contemporáneo «descarado a la moda», «atleta sexual» y «gánster nihilista».

VUELTO GLORIOSO
ESTIO POR
ESTE SOL DE YORK
RICARDO III (1592)

PERSONAJES

Ricardo, duque de Gloucester, luego Ricardo III.

Rey Eduardo IV y George, duque de Clarence Hermanos de Ricardo.

Duquesa de York Su madre.

Reina Isabel Esposa de Eduardo IV y madre de Eduardo, príncipe de Gales; Ricardo, duque de York, y de la princesa Isabel.

Eduardo, príncipe de Gales, y Ricardo, duque de York Jóvenes hijos de Eduardo IV y la reina Isabel.

Duque de Buckingham Leal confidente que asiste a Ricardo en el trono.

Lord Hastings Lord Chambelán de Eduardo IV.

Lord Stanley Conde de Derby y padrastro de Richmond.

Rivers, Gray y Dorset Hermano de la reina Isabel e hijos de su primer marido.

Reina Margarita Viuda de Enrique VI, la última de los Lancaster; profetiza contra la casa de York.

Lady Ana Viuda de Eduardo, hijo de Enrique VI.

Enrique, conde de Richmond Hijastro de Stanley, luego Enrique VII.

Tyrrel Asesino empleado por Ricardo.

Ricardo describe la transición del pasado devastado por la guerra al soleado reino presente de Eduardo, y **nos confía sus planes destructivos**.

En la corte, **Ricardo enfurece a la reina Isabel** y a su familia al acusarlos de una intriga de poder.

Clarence cree que su hermano Ricardo le quiere, pero sus asesinos lo **matan en la cárcel**.

I, I | I, III | I, IV

Acto I

I, II | I, III

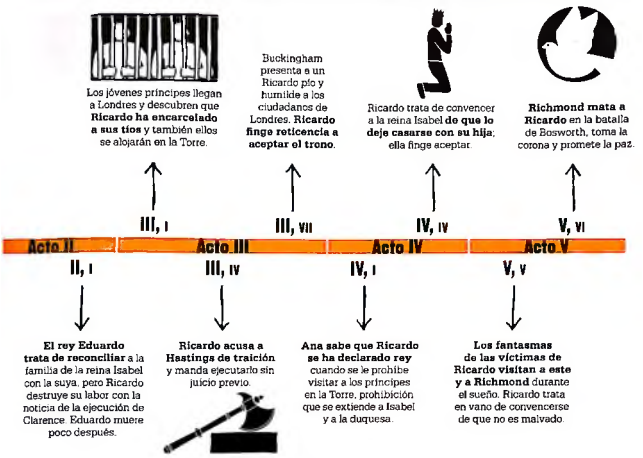
Ricardo corteja a lady Ana con el ataúd de Enrique VI, suegro de ella, entre ambos.

La anciana **reina Margarita maldice a la corte por entero** y predice que Ricardo los destituirá a todos.

La larga y sangrienta guerra civil entre las casas de York y Lancaster acaba con el asesinato, en prisión, del rey Enrique VI, de los Lancaster. Ahora reina Eduardo IV de York e Inglaterra goza de paz. Eso es lo que nos cuenta Ricardo, hermano de Eduardo, al comienzo de la obra. Seguidamente nos invita a ver cómo se hace con el trono con artera habilidad.

Al principio sentimos curiosidad por la osadía de Ricardo. Corteja y conquista a lady Ana mientras esta escolta al cortejo fúnebre de su suegro, Enrique VI. A continuación intriga contra familia y amigos. Se las ingenia para encarcelar y asesinar a su hermano Clarence, noticia que manda antes de tiempo a la tumba a su hermano mayor, el rey Eduardo IV.

Ricardo encierra en la Torre de Londres a los hijos de Eduardo, los jóvenes Eduardo V y Ricardo, duque de York; para ello cuenta con la ayuda del duque de Buckingham. Y cuando la familia de su madre se opone ordena matar a todos los hombres de la misma. Todo esto lo predice la viuda de Enrique VI, la anciana reina Margarita, que, llena de dolor



ronda por el palacio y trata en vano de advertir a todos sobre las intenciones de Ricardo.

Ricardo busca entonces el apoyo de los londinenses para hacerse rey. El silencio de los ciudadanos muestra el malestar social ante su ambición, pero Buckingham orquesta su aprobación y Ricardo toma la corona. Entonces se prohíbe a la reina Isabel ver a sus hijos y esta teme lo peor. Una vez en el trono, Ricardo dice a Buckingham que quiere a sus sobrinos muertos. Buckingham duda y Ricardo ordena a Tyrrel que lo mate.

Todo se enturbia para Ricardo cuando los amigos y enemigos que sobreviven se unen en su contra. Buckingham lo abandona para respaldar una invasión desde Francia al mando del conde de Richmond. Ricardo se dispone a salir de Londres para desafiar a Richmond, pero su madre, duquesa de York, y la reina Isabel lo detienen y censuran. Ricardo trata de convertir ese golpe en una ventaja. Para ello, intenta convencer a la reina de que le permita casarse con la princesa Isabel, pues Ana está muerta también. La escena es potente y Ricardo cree salir airoso. Pero la reina no cambia de bando. En la víspera de la batalla de Bosworth, Ricardo y Richmond sueñan con los fantasmas de las víctimas de Ricardo, que prometen a Richmond fortuna y maldicen a Ricardo por traidor, asesino y villano. Ricardo se despierta sudando y trata de ignorar sus palabras, mas la voz de su conciencia lo declara culpable. Cuando se encuentran en la batalla, Richmond mata a un desarzonado Ricardo. Finalmente, Richmond promete que él e Isabel devolverán a Inglaterra la paz y prosperidad que Ricardo describió al principio.

EN CONTEXTO

TEMÁTICAS
Maldad sanguinaria, justo castigo, ambición, pérdida

ESCENARIOS
Londres en el siglo XV y Leicestershire

FUENTES
Siglo I Las tragedias del dramaturgo romano Séneca.

Siglos XIV–XV La figura del Vicio en las alegorías teatrales medievales; el esquema cíclico y los paralelismos bíblicos de los misterios.

***C.* 1520** La *Historia de Ricardo III* de Tomás Moro.

LEGADO
***C.* 1590** Se ignora la fecha de la primera representación, pero en 1623 ya se habían hecho cinco reimpresiones del texto.

1700 La adaptación de Colley Cibber es un éxito hasta finales de la década de 1800.

1955 La producción de Laurence Olivier para el Old Vic es, para algunos, la definitiva.

1963–1964 La adaptación de Peter Hall y John Barton para la RSC convierte a Ricardo en el producto disfuncional de una cruenta enemistad heredada. Lo interpreta Ian Holm.

1985 El Ricardo de Antony Sher domina con sus muletas esta producción de la RSC.

1991 La producción de Richard Eyre para el National Theatre sitúa la obra en la Inglaterra de la década de 1930, donde un Ricardo fascista es un veterano de guerra mutilado y vengativo.

El monólogo inicial de Ricardo sitúa la escena. Traslada al espectador del frío horror del campo de batalla al descanso estival que ha traído la paz: «He aquí el invierno de nuestras desdichas / vuelto glorioso estío por este sol de York» (I, i). Solo queda el descontento de Ricardo, quien, burlándose de la ociosa vida cortesana en un tono cada vez más irónico, se propone dejar que su insatisfacción oscurezca el luminoso reinado de Eduardo IV.

La política y el pasado

Ricardo actúa de un modo más sutil en esta cuarta obra de la tetralogía sobre Enrique VI que en la tercera parte. En lugar de usar la violencia, la opción que prefería antes, ahora provoca luchas intestinas en la corte y despierta los intereses personales de los ambiciosos. Shakespeare le da la astucia de un Maquiavelo y refuerza esta imagen al trasladar la mayor parte de la acción sangrienta fuera del escenario –aunque no todo director moderno lo respeta.

La reina Isabel era una viuda que se casó con Eduardo IV tras negarse a ser su amante, para disgusto de la familia de él. Ricardo se sirve de la conciencia de clase social y presenta como arribistas al hermano de la

> He determinado probarme cual villano y odiar los frívolos placeres de estos días.
> **Ricardo**
> **Acto I, escena I**

> ¿Habéis sido escogidos del mundo de los vivos para matar a un inocente?
> **Clarence**
> **Acto I, escena IV**

reina y a los dos hijos de su anteri matrimonio –«infelices, melifluos y l dinos» (I, iii). Y luego los culpa de su propias intrigas –el encarcelamier to de su hermano Clarence y de lor Hastings– y los acusa de idear plane para el joven rey que les permitan lc grar lo que ambicionan. Esto le pe mite hacerse pasar por el bondados tío y alojar a los dos chicos en la Tor de Londres. Poco después manda eje cutar a Rivers, Dorset y Gray.

Ese rápido ascenso al poder s apoya en la connivencia de otro: Buckingham, Catesby, Hastings, obispo de Ely e incluso el padrastr de Richmond, Stanley, no se deja engañar por Ricardo, pero todos gua dan silencio sobre lo que saben.

El relato histórico

Hasta cierto punto, las intrigas d Ricardo destruyen a personajes qu fueron desleales a la casa de Yor durante la guerra civil. La viuda d Enrique VI, la anciana reina Ma garita, predice casi todo lo que su cede. De hecho, hace una aparició anacrónica en la corte para ped venganza contra los que enfrenta a hermano contra hermano. Com observa Ricardo, Margarita olvid muy oportunamente su propio pap en esa lucha, pero establece un e quema de venganza en busca de ju

ticia que reverbera en el guion de la historia, que llevará a cabo Ricardo.

Aparte de Margarita, en la corte nadie critica los actos de Ricardo. Pero los londinenses sí lo hacen en las calles. La primera parte de la obra se limita al Londres que Ricardo considera su territorio. Pero el pueblo representa un público más amplio cuyo juicio no puede controlar ni su más ingeniosa actuación. Otra parte de ese público son las mujeres –Ana, la reina Margarita, la duquesa de York y la reina Isabel–, que observan y recuerdan. Como señala la madre de Ricardo, las mujeres suelen ser la única memoria viva de los hechos.

El paisaje se amplía

Sueños, pesadillas, maldiciones, profecías y premoniciones presentan una dinámica metafísica en la obra que trasciende el poder de Ricardo. En cuanto mata a los príncipes inocentes en la Torre, su fortuna empieza a quebrarse. Es presa de dudas y temores, y Ana desvela que hace tiempo que tiene «espantables pesadillas» (IV, i). Con sus premeditadas primeras palabras como rey trata de compartir la responsabilidad del golpe con Buckingham: «Así de alto con vuestro consejo / y ayuda, está sentado el rey Ricardo» (IV, ii). Pero Buckingham se vuelve recelo-

> ¿Queréis forzarme a un mundo de cuidados? Llamadlos nuevamente; no estoy hecho de piedra.
>
> **Ricardo**
>
> **Acto III, escena vii**

so y eso tensa la colaboración. Justo cuando Ricardo necesita ayuda de sus interesados amigos, confinado como está en el centro de la acción, se halla cada vez más solo y depende de extraños como Tyrrel para llevar a cabo sus intrigas.

La partida de Buckingham de la corte anuncia el desgaste del poder absoluto de Ricardo sobre la acción. Asimismo, impulsa la llegada de Richmond, de quien sabemos tiene un plan de invasión desde Francia respaldado en secreto por lord Stanley y la reina Isabel. Ahora se amplía la acción de la obra y se traslada de Londres al rural Leicestershire, en el corazón de Inglaterra, y a Bosworth Field. »

El actor inglés Laurence Olivier interpretó a Ricardo como un atractivo bufón satánico en la adaptación cinematográfica de 1955. Solía aparecer en primeros planos haciendo maléficas confesiones a la cámara.

Según se transforma el dinámico amanecer de Ricardo en declive otoñal, regresa Margarita. Como respuesta al prólogo de Ricardo, ella anuncia la inevitable conclusión: «Al fin la prosperidad cayó madura / en las fauces podridas de la muerte» (IV, IV).

La forma de la maldad

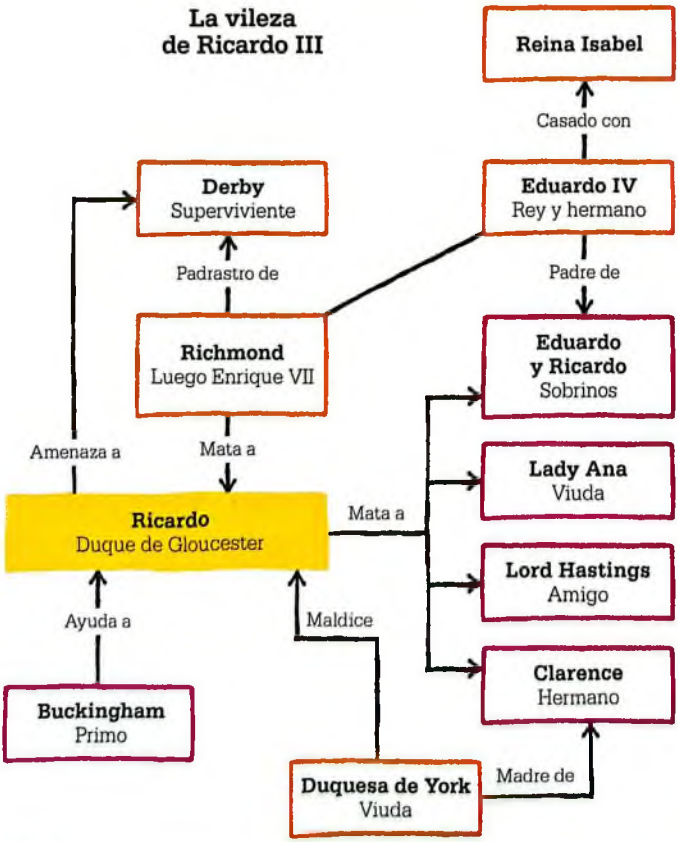
La forma física de Ricardo es un regalo para todo dramaturgo y Shakespeare le supo sacar provecho. Gran parte del público debió de gozar de las exitosas obras sobre Enrique VI y reconocer la figura del jorobado como la retrató la era Tudor: una criatura monstruosa de la cruenta guerra civil y futuro rey demoníaco.

Shakespeare explota la inconformidad física de Ricardo convirtiéndola en su fuerza motivadora. En la obra anterior, corta todo lazo con familia y bandos, y se muestra en contra del principio de vínculo de sangre que llevó a la guerra a York y Lancaster. Su deformidad le hace sentir que los lazos familiares y la herencia natural le han defraudado. Por tanto, decide ser autosuficiente –«yo soy yo solamente»– y, com un actor, convierte esa deformidad en una ventaja para abrirse camin hacia el trono. Y esa es la actuació que nos presenta al empezar la obra Ahí nos desvela sus planes y simplifica la historia en ficción, con su héroes, amantes y villanos.

La fuerza perjudicial de la maligna disconformidad de Ricardo queda clara en sus primeras cinco apariciones. Interrumpe una serie de ceremonias cortesanas y reuniones y las redirige a su antojo, con lo que desbarata el fluido discurrir del nuevo estado de Eduardo IV. En algunas producciones aparece en escena po una entrada distinta de la que usa e resto de personajes, como si, al igua que la figura del Vicio en las alegorías teatrales medievales, llegara de otro lugar para sembrar el caos.

Ingenio y juegos de palabras

Ricardo nos demuestra que es e maestro de la duplicidad improvisada, sobre todo a través del lenguaje Domina el discurso público y las respuestas agudas. Su versatilidad lo lleva de la ira fingida a la falsa modestia. La ingeniosa y fluida retórica que atrapa a sus adversarios desprevenidos también convence al públi



> Si fe quieres prestar al juramento, jura por algo que no hayas ofendido.
> **Reina Isabel**
> **Acto IV, escena IV**

El actor estadounidense Kevin Spacey, en una aclamada producción de 2011 de Sam Mendes para el Old Vic de Londres, interpretó a Ricardo como un déspota obsesionado por el poder que sentía desprecio por sí mismo y repugnaba a las mujeres de la obra.

co con la guardia baja. Su habilidad oral es soberbia cuando persuade a lady Ana para que sea su esposa (I, II) o a la reina Isabel para que le permita casarse con su hija (IV, IV). Estas escenas paralelas, dispuestas de forma estratégica en cada extremo de la obra, reflejan su cambio de fortuna. Se acerca a la reina Isabel con las mismas baladronadas, pero ella le responde con su misma táctica. Esta vez la mujer domina el debate. Pronuncia sus ofensas con tal sentimiento que anula todo esfuerzo de Ricardo por defender sus actos de maldad.

Al final, Ricardo deja de actuar y ya no nos hace confidencias. Cuando, la noche antes de la batalla de Bosworth, trata de no desesperar, dirige su monólogo a un nuevo público: su conciencia. Su debate es un juicio libre de ingeniosos autoengaños, donde él es la acusación y la defensa. Finalmente su conciencia le dice que es el villano que prometió ser: «Mil lenguas distintas tiene mi conciencia / y cada lengua cuenta diferente historia/ y cada una de ellas me declara infame» (V, V).

Del sol a la sombra

Ahora contemplamos cómo las maldiciones y profecías trastornan a Ricardo. No puede dormir antes de su batalla final y el sol no brilla el día de su muerte. Al final es derrotado por la historia en la persona de Richmond y por sí mismo. Admite que ni siquiera siente compasión por él mismo. La fuerza de su coraje en la batalla es lo que determina lo que al final sentimos por él. Su grito de «¡Un caballo! ¡Un caballo! ¡Mi reino por un caballo!» (V, VII) nos recuerda que siempre fue más feliz luchando. Richmond pone fin a la obra, pero al final el foco derrama su luz sobre Ricardo. La imagen perfecta de Richmond de una «plácida abundancia y venturosos tiempos» (V, VII) es un eco sombrío del brillante monólogo inicial de Ricardo. ■

¿Propaganda Tudor?

John Rous, historiador durante el reinado de Ricardo III, describió a su rey como un «buen señor» con un «gran corazón» que promulgaba leyes justas. Pero, para cuando llegó el reinado del primer Tudor, Enrique VII, Rous había cambiado de parecer. Ricardo, escribió, era un monstruo de la naturaleza: enano y débil, responsable de la muerte de Enrique VI y el envenenamiento de su propia esposa Ana. Otros historiadores, como Tomás Moro, también definieron a Ricardo como un villano, refiriéndose a su joroba como prueba de su corrupción interna. Quizá lo que Moro y sus colegas querían era legitimar el gobierno Tudor con propaganda antiyorkista. Sea como fuere, Shakespeare sacó su material de sus relatos. Moro describió a Ricardo como un ser taimado y lisonjero cuando intrigaba, pero lo calificó asimismo de valiente y listo. Shakespeare conservó esos rasgos y le dio mayor profundidad al dotarlo de una conciencia formidable. Su personaje tiene tal carácter eterno que ha eclipsado al Ricardo histórico. De hecho, no se conserva ninguna descripción de nadie que lo conociera en persona.

MORIR ES TAN COMUN COMO VIVIR

EDUARDO III (1592–1593)

PERSONAJES

Eduardo III Rey de Inglaterra.

Reina Filipa Esposa de Eduardo III.

Eduardo, el príncipe negro Hijo de Eduardo y la reina Filipa.

Conde de Salisbury

Condesa de Salisbury Esposa de Salisbury.

Conde de Warwick Padre de la condesa.

Sir William de Montague Sobrino de Salisbury.

Conde de Derby

Sir James Audley

Enrique, lord Percy

John Copland Un caballero, luego sir John Copland.

Lodowick Secretario del rey Eduardo.

Robert, conde de Artois

Jean, conde de Montfort, luego duque de Bretaña

Gobin de Grâce Prisionero francés.

Juan II de Valois Rey de Francia (combinación de los históricos Felipe VI y Juan II).

Príncipe Carlos Hijo mayor del rey Juan, el delfín.

Duque de Lorena

Príncipe Felipe Hijo menor del rey Juan.

Villiers Un lord normando que Salisbury manda como enviado al delfín.

Eduardo III rechaza las peticiones aliancistas de Francia y **anuncia su intención de reclamar dicho reino**.

Según se acerca la armada inglesa, **Juan, el rey francés, se jacta** de su fuerza.

El rey Eduardo y el re Juan se enfrentan an de la batalla de Crécy

I

IV

VI

Escenas I–IV

Escenas V–VI

II

V

Tras levantar el sitio escocés del castillo de Roxburgh, el **rey Eduardo trata en vano de seducir a la condesa de Salisbury**, a quien también desea el rey de Escocia.

La flota francesa es derrotada en la terrible batalla naval de Sluys.

Eduardo III discute en la corte inglesa su derecho al trono francés con el conde de Artois, que se ha unido al bando inglés. Cuando el duque de Lorena llega de Francia para convencer a Eduardo de que jure lealtad al rey francés, Eduardo declara la guerra. Entre tanto, el rey de Escocia sitia el castillo de Roxburgh, en el que vive la condesa de Salisbury. Eduardo manda a Francia a su hijo, el príncipe Eduardo, y se encamina a Roxburgh en persona. Cautivado por la belleza de la condesa, decide quedarse.

Cada vez más encaprichado co ella, pide a Lodowick, su secreta rio, que le escriba cartas de amo y la presiona para que se rinda a s deseo, pese a que ambos están ca sados. Ella se niega y él obliga a s padre, Warwick, a intervenir en e asunto. Este, incapaz de negar nad al rey, insta a su hija a acceder. A esto sigue un paréntesis en el que e joven príncipe Eduardo anuncia qu está listo para marchar con su ejérci to hacia Francia, pero el rey enseguí da retoma su conquista amatoria La condesa le recuerda que está casados y él le promete que matará

Salisbury llega a un acuerdo de honor con su prisionero Villiers para que le consiga un salvoconducto a Calais.

Una **profecía** francesa **anuncia que el rey Juan avanzará** hacia Inglaterra.

El príncipe Eduardo, que parece de nuevo en apuros, **sale victorioso** y vence a los franceses.

Llega la noticia de que el príncipe Eduardo ha muerto, pero al poco este aparece triunfante con el rey Juan prisionero.

IX XI XVII XVIII

Escenas VII–IX

VIII

El rey Eduardo se niega a enviar ayuda al acosado príncipe, pero **este sale victorioso de la batalla**.

Escenas X–XIV

X

Las fuerzas de la reina Filipa, esposa del rey Eduardo, **capturan al rey de Escocia**.

XIV

El rey Juan de Francia envía con Salisbury una advertencia al rey Eduardo, que está asediando Calais.

Escenas XV–XVIII

XVIII

El rey Eduardo exige que Calais le mande a sus **seis ciudadanos más ricos en paños menores**. La reina Filipa lo convence para que muestre piedad.

a sus respectivos cónyuges. Ella se queda horrorizada y al final él recobra el sentido común y se disculpa.

Frente a Sluys, en la costa belga, los ingleses aplastan a la flota francesa; el príncipe Eduardo logra vencer en tierra y el rey francés, acampado en Crécy, trata de sobornarlo. El príncipe en respuesta le pide la corona y la batalla se prolonga. Entonces llega al rey la noticia de que su hijo corre peligro, pero se niega a enviarle ayuda porque, según él, ahora el príncipe tiene la ocasión de demostrar su valía. Este regresa victorioso y el rey lo nombra caballero. Eduardo asedia Calais mientras el príncipe persigue al rey Juan. En Bretaña, el esposo de la condesa de Salisbury ofrece la libertad al prisionero francés Villiers a cambio de un salvoconducto a Calais. Un capitán de Calais ofrece al rey la rendición de la ciudad, pero el monarca insiste en que solo la aceptará si le mandan a seis ciudadanos ricos.

Una profecía favorable a los franceses dice que Juan aparecerá en Inglaterra. El príncipe Eduardo, enfrentado a un gran ejército galo, rechaza un ofrecimiento de clemencia de sus adversarios. El cielo anuncia malos presagios y el pánico invade a los franceses. Salisbury, capturado, se salva de la muerte gracias a la intervención de Villiers. El príncipe Eduardo sale victorioso y toma prisionero al rey Juan.

Se envían al rey los seis caballeros ricos de Calais. La reina le ruega que tenga misericordia y el rey les perdona la vida. Salisbury llega con la noticia de que han matado al príncipe Eduardo en Crécy. El rey consuela a la consternada reina, cuando de pronto llega el príncipe con el rey Juan prisionero. Está pletórico y promete más aventuras en el extranjero.

EN CONTEXTO

TEMÁTICAS
Honor, monarquía, valor, patriotismo, guerra

ESCENARIOS
Corte real (Londres); castillo de Roxburgh (frontera escocesa); Flandes; Crécy, Poitiers y Calais (Francia)

FUENTES
1377 Las *Crónicas* de Jean Froissart, fuente francesa de las primeras batallas de la guerra de los Cien Años.

1575 *The Palace of Pleasure* (El palacio del placer), de William Painter, incluye la historia «La condesa de Salisbury», en la que se basa la escena del cortejo.

1587 Las *Crónicas* de Raphael Holinshed son una fuente de las batallas (que ocurren en un menor espacio de tiempo por motivos dramáticos).

LEGADO
***C.* 1590** Se desconocen la fecha y lugar de la primera función.

1596 La obra se publica en Londres de forma anónima.

1623 No se incluye en el Primer Folio, posiblemente por objeciones políticas debido a su retrato de los escoceses.

1911 La Elizabethan Stage Society representa una escena en el Little Theatre de Londres.

2001 El Pacific Repertory Theatre representa la obra en el Carmel Shakespeare Festival en California (EE UU).

2002 La RSC representa la obra entera y recibe críticas dispares.

Eduardo III cuenta la historia de uno de los reyes guerreros más formidables de Inglaterra, que reinó durante medio siglo hasta su muerte en 1377.

La obra se escribió a principios de la década de 1590, en torno a la misma época que las piezas sobre Enrique VI, pero solo en las últimas décadas se ha aceptado entre las obras de Shakespeare. Casi todos los editores opinan hoy que Shakespeare participó en parte de la misma, si bien en general creen que solo fue responsable de unas cuantas escenas, como la segunda y tercera, entre Eduardo y la condesa de Salisbury, y la decimosegunda, en la que el príncipe Eduardo medita sobre la muerte. (Actualmente, las ediciones de la obra la dividen en cinco actos.) Se ha representado tan pocas veces que cuando la RSC lo hizo en 2002 la describió, de forma bastante inexacta, como una «nueva» obra de Shakespeare.

La historia cuenta la defensa del reino que llevó a cabo Eduardo III frente al rey escocés David II, así como sus guerras contra Francia, incluidas la histórica y aplastante derrota naval de los franceses en Sluys (1340), su victoria frente a las fuerzas

En la obra, el príncipe negro es un aventurero entusiasta, retrato que podría acercarse a la realidad histórica. Su tumba en la catedral de Canterbury lo exhibe en brillante armadura.

> Decidle que la corona que usurpa me pertenece, y que donde pone su pie debería arrodillarse.
> **El rey Eduardo**
> **Escena 1**

francesas en Crécy (1346) y, finalmente, la batalla de Poitiers (1356), en la que su joven hijo, Eduardo, el príncipe negro, destacó como héroe. Pero el retrato de Eduardo III que presenta esta obra es muy distinto del de otro rey guerrero de Shakespeare, Enrique V. Mientras que Enrique V aparece como un dinámico y joven líder que conduce a la victoria a sus tropas con conmovedores discursos, Eduardo no es nada inspirador. En cuanto manda al embajador francés una declaración de guerra –como Enrique–, lo vemos en Escocia bajo una luz poco heroica.

Un cortejo brusco

Cuando Eduardo llega al castillo de Roxburgh para levantar el asedio escocés, se queda embelesado con la hermosa condesa de Salisbury, cuyo esposo lucha en Francia. Entonces él mismo emprende un asedio para conquistarla, con tácticas nada honorables. Cuando esta rechaza sus cartas de amor –que ha escrito su secretario, Lodowick–, Eduardo se sirve de juegos de poder y manda a su padre que la ordene rendirse a sus deseos. Pero la obstinada condesa se niega señalando a Eduardo que sus esposos se interponen entre ellos. Para su asombro, él le propone

matarlos, diciendo, como si fuera el juez que decide sobre sus vidas: «Vuestra belleza les hace merecedores de su muerte» (III). La condesa se horroriza y exclama: «¡Oh, belleza falsa, juez más que corrupto!» (III). A lo que añade que hay un tribunal por encima del rey –«la gran Cámara Estrellada sobre nuestras cabezas» (III)– que juzgará un crimen de tal calibre.

Tras este inquietante pero memorable interludio, la condesa queda casi olvidada, y la obra se sitúa en el conflicto más convencional de las batallas. Sin embargo, su esposo ausente, Salisbury, se convierte junto con su homólogo francés, Villiers, en un elemento clave del sentido de la justicia que recorre la obra. A contracorriente de los hechos, ambos insisten en comportarse con nobleza.

Un líder frío

Es asombroso el negativo retrato que ofrece la obra de uno de los monarcas más dinámicos de Inglaterra, un rey cuyas victorias militares convirtieron al país en una gran potencia. Ello puede deberse a la política contemporánea de los Tudor. Eduardo III fue un rey Plantagenet, cuyo linaje acabó con el primer Tudor, dinastía con tendencia a subrayar su legitimidad en tiempos del autor. Apar-

> Acá volaba una cabeza
> separada del tronco,
> allá los brazos y las piernas
> mutilados se tiraban
> por la borda [...]
> **Marinero francés**
> **Escena IV**

La batalla de Sluys se retrata en un manuscrito francés del 1400. La obra prescinde del rey galo Felipe VI, derrotado en Sluys. En su lugar, pierde la batalla su hijo Juan.

te del desagradable incidente con la condesa, Eduardo se ve como un padre duro y desapegado. Cuando el príncipe Eduardo, que ha pasado a conocerse en la historia como el príncipe negro por el color de su armadura, sufre hostigamientos durante la guerra, Eduardo se niega a ayudarlo, diciendo: «Entonces se hará acreedor también a circunstancias honrosas, / si mediante su valor puede liberarse. / Si no, ¿qué remedio hay? Tenemos más hijos / aparte de este para consolar nuestra vejez» (VIII).

Más adelante, cuando llega la noticia de que el joven príncipe ha muerto y su madre llora desconsolada, el alivio que le ofrece Eduardo es una venganza sin piedad. Es más, cuando los ciudadanos de Calais le mandan a seis líderes suyos como gesto de sumisión, solo la intervención de la reina lo disuade de matarlos. Se anticipa ya aquí el otro rey guerrero de Shakespeare, Enrique V, que amenazará Calais con una brutalidad aún más salvaje. Y aunque hay héroes en la obra –Salisbury, Villiers y el príncipe Eduardo–, esto no evita que se muestre la guerra como un asunto de lo más salvaje. Un marinero francés informa sobre la batalla naval en Sluys con espantosos términos: «Púrpura quedó el mar, cuyo canal se llenaba tan rápido / de la sangre que fluía de los cuerpos de los mutilados» (IV).

El Eduardo de *Eduardo III* es un personaje muy poco atractivo. Aún así, la obra acaba, para su fortuna, con el joven príncipe entusiasmado y ávido de nuevos desafíos, y con Eduardo muy sereno tras una serie de sensacionales victorias militares. Con los reyes francés y escocés cautivos, así como con el delfín, Eduardo reflexiona satisfecho sobre su extraña y nueva unidad: «Si es la voluntad de Dios, entonces nos embarcaremos hacia Inglaterra, / donde confío en que arribemos en una hora feliz / tres reyes, dos príncipes y una reina» (XVIII). ■

¿QUE ERROR CONDUCE TORPEMENTE NUESTROS OJOS Y OIDOS?

LA COMEDIA DE LOS ERRORES (1594)

PERSONAJES

Egeón Mercader de Siracusa, padre de los gemelos Antífolo. Cuando empieza la obra, está sentenciado a muerte.

Solino Duque de Éfeso.

Antífolo de Éfeso Hijo gemelo de Egeón. Es un próspero mercader casado con Adriana.

Antífolo de Siracusa Hijo gemelo de Egeón, quien lo crió. Viaja a Éfeso para encontrar a su hermano gemelo.

Dromio de Éfeso Criado de Antífolo de Éfeso y gemelo de Dromio de Siracusa. Sufre más ofensas y recibe más palos que su hermano, por lo que, lógicamente, su carácter no es tan alegre.

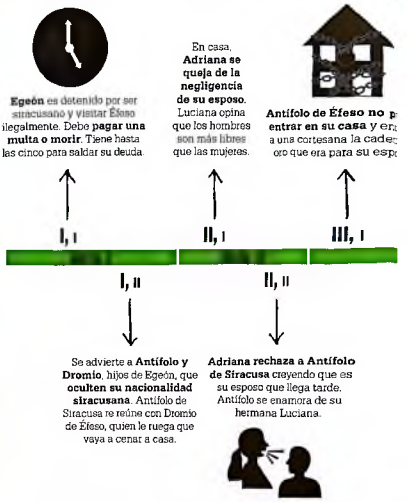
Dromio de Siracusa Criado de Antífolo de Siracusa y gemelo de Dromio de Éfeso. De ingenio agudo, actúa por iniciativa propia.

Adriana Esposa de Antífolo de Éfeso. Se muestra impaciente y resentida porque su matrimonio restringe su libertad y por la desigualdad entre marido y mujer.

Nell Cocinera de Adriana.

Luciana Hermana de Adriana que, tras ver de cerca una relación conyugal conflictiva, está prevenida acerca del matrimonio.

Emilia Una abadesa en Éfeso y, como sabemos después, la esposa perdida de Egeón.



La ciudad de Éfeso se encuentra en guerra con Siracusa. Los siracusanos que visitan Éfeso de forma ilegal deben pagar una multa o morir ejecutados. Uno de ellos es Egeón, un mercader que acaba de llegar. Egeón cuenta al duque Solino que él, su esposa Emilia, sus jóvenes hijos gemelos y sus criados gemelos fueron separados hace años durante una tempestad que hizo naufragar su barco. Egeón volvió a Siracusa con un hijo y un criado, y allí los bautizó como sus respectivos gemelos, Antífolo y Dromio. Ya de mayores, estos emprendieron la búsqueda de sus herm nos, pero jamás regresaron. Aho Egeón ha arriesgado su vida por a Éfeso en busca de sus hijos y s criados. Conmovido por su relato, duque Solino le concede un aplaz miento hasta la tarde para pagar multa.

Sin que Egeón lo sepa, los jóv nes a los que busca también ac ban de llegar. Antífolo de Siracus manda a Dromio a la posada par poner su dinero a buen recaudo sale a explorar la ciudad. No sosp cha que a quienes intenta encontr están muy cerca. Antífolo de Éfes

El orfebre Ángelo, que dio a Antífolo de Siracusa una cadena de oro, **manda que arresten a Antífolo de Éfeso** por moroso.

La cortesana ve a Antífolo de Siracusa con la cadena de oro que Antífolo de Éfeso le prometió. **Antífolo de Siracusa cree que es una bruja** y huye.

Antífolo y Dromio de Siracusa desenvainan sus espadas frente a sus perseguidores y se refugian en la abadía.

Adriana y Antífolo de Éfeso piden ayuda al duque. **Finalmente, se reúnen ambos pares de gemelos**. La abadesa desvela que es la esposa perdida de Egeón y los invita a todos a un banquete.

IV, I — IV, III — V, I — V, I

Acto III | **Acto IV** | **Acto V**

III, II — IV, II — IV, IV — V, I

Antífolo de Siracusa declara su amor a Luciana. A ella le encanta, pero le pregunta si está loco.

Dromio de Siracusa pide a Adriana dinero para la fianza a fin de liberar a su esposo de la cárcel.

Temeroso y confundido, **Antífolo de Éfeso se vuelve violento**. Adriana contrata a un exorcista para que cure su aparente locura.

La abadesa reprende a Adriana por ser una esposa poco comprensiva.

un próspero mercader, vive con su esposa, Adriana, y la hermana de esta, Luciana. Ambas están molestas por el tiempo que este pasa fuera de casa visitando la taberna y a una cortesana.

Adriana, furiosa porque su marido llega otra vez tarde a cenar, ve a Antífolo en la calle y lo amonesta. Él responde con inesperada amabilidad y parece extrañamente feliz de cenar con ella. En realidad, con quien discute Adriana es con el hermano de su esposo, Antífolo de Siracusa, que se enamora de su hermana en el acto. Cuando su esposo vuelve en compañía de unos amigos, encuentra la puerta de casa cerrada y custodiada por alguien que dice ser Dromio. Antífolo se va jurando venganza.

A esto sigue toda una serie de equívocos. Antífolo de Éfeso envía a Dromio de Éfeso a por una cuerda para castigar a Adriana. Pero antes de que el criado regrese, un orfebre arresta a Antífolo de Éfeso por no pagar una cadena, que se entregó por error a su hermano siracusano.

Confundido y asustado, Antífolo de Éfeso se vuelve violento. Como parece enloquecer, lo atan con la cuerda, pero escapa. Entre tanto, los gemelos de Siracusa tratan de huir de la ciudad. Como los persigue casi todo Éfeso, se refugian en la abadía. Cuando llega la hora fatídica, las cinco, Adriana y Antífolo de Éfeso piden al duque que medie entre ellos. Mientras escucha sus contradictorios relatos, entra la abadesa con los gemelos siracusanos y todo se aclara. Cuando los gemelos reconocen a Egeón, la abadesa, en una vuelta de tuerca final, desvela que es Emilia, la esposa perdida de Egeón. Y así la familia se reúne y se cierra el relato.

EN CONTEXTO

TEMÁTICAS
Identidad, relaciones maritales y filiales, pérdida

ESCENARIO
Puerto de Éfeso

FUENTES
1390 La versión inglesa de John Gower de *Historia de Apolonio, rey de Tiro* es la base de la historia de Egeón y Emilia.

1595 *Los dos menecmos*, de Plauto, se traduce al inglés. Su *Anfitrión*, pudo inspirar la primera escena del tercer acto.

LEGADO
1594 Se representa en Gray's Inn (Londres).

1786 Se representa en Viena la versión operística *Gli equivoci*.

1938 Richard Rodgers y Lorenz Hart ponen en escena la versión musical de la obra *The Boys from Syracuse* (Los chicos de Siracusa) en Broadway.

1938 La producción de Theodore Komisarjevski en Stratford-upon-Avon hace un uso fluido del espacio, una influencia clave al representar obras de Shakespeare.

1963–1997 Se estrenan cinco películas hindúes basadas en el argumento de la obra. La más reciente, *Ulta Palta*, la protagoniza Ramesh Aravind.

1976 La producción de Trevor Nunn para la RSC combina farsa, circo y *music hall*.

2001 *The Kyogen of Errors*, producción japonesa de la obra, de gira por Reino Unido y EE UU.

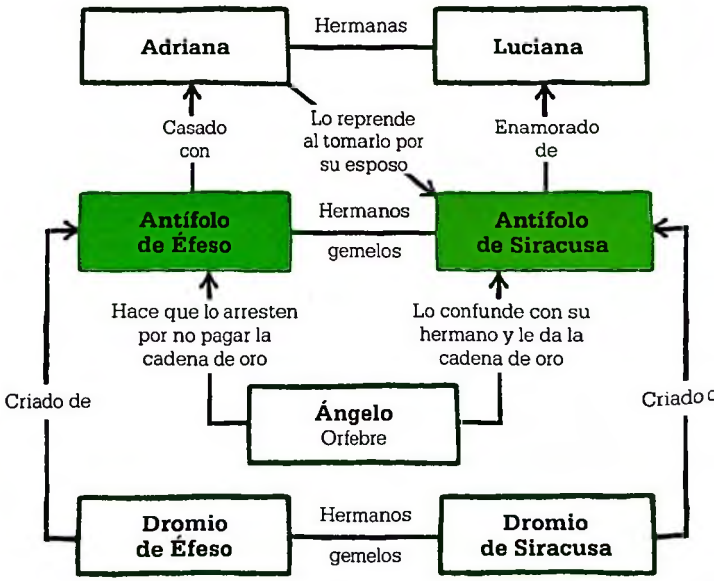
La confusión en *La comedia de los errores* nace de un fenómeno natural: la gemelaridad, tema que interesaba a Shakespeare porque era padre de gemelos. A los individuos les gusta creer que son únicos, por ello los gemelos idénticos despiertan curiosidad, pues parecen una identidad duplicada. Sugieren la posibilidad de que una persona esté en dos sitios a la vez, lo cual es divertido y aterrador a un tiempo.

Shakespeare explota esa diversión y ese miedo. A los gemelos idénticos de *Los dos menecmos* de Plauto, añade a los criados Dromios, otro par de gemelos. Ello duplica las posibilidades de la farsa según se suceden los equívocos. Se nos cuenta que los criados comparten desde la cuna la vida de sus amos, lo cual significa que, cuando empiezan los errores, no solo hay una tensión cómica en la relación entre amo y criado, sino que también se ponen claramente a prueba lazos de amistad y confianza.

Exploración de la identidad

Los cambios que hace Shakespea re con respecto a la fuente orig nal le permiten explorar cuánta ir fluencia ejercen los otros en nuestr identidad. Observamos el mied y aislamiento que siente cada ge melo cuando hasta su compañero criado discute su versión de los he chos. Cada hombre parece ver y es cuchar algo distinto. La confusió de identidades hace que Antífolo d Siracusa desee abandonar Éfes porque, al ver tanta incongruenci cree que es cierta su fama de luga de brujería. En cuanto a su herma no gemelo, le provoca tal frustració que se torna agresivo, sobre tod cuando se pone en duda su cordur Sin embargo, esto únicamente co vence a todos de que en realida está loco. Cuando se amenazan c este modo la identidad y los lazo de confianza entre individuos, s evidencia con qué facilidad puede

Relaciones de los gemelos



> Soy en el mundo
> como una gota de
> agua que busca en
> el océano otra gota,
> la cual, cayendo allí para
> encontrar su compañera, se
> pierde, invisible, inquisitiva.
> **Antífolo de Siracusa**
> **Acto I, escena II**

romperse las relaciones sociales y familiares.

Estructura dramática

La trágica historia de Egeón enmarca la acción cómica, y el día de gracia que se concede al anciano para redimirse fija la duración de la obra. El final, con la revelación de que la abadesa es su esposa perdida Emilia, es toda una sorpresa, pues no se ofrece antes ni una pista. El regreso de Emilia remata un cambio de estado de ánimo que va de la amenaza de muerte a un renacimiento jubiloso. La familia está completa, y el relato también lo está.

Dentro de este marco narrativo, el tiempo fluye a la deriva. Dado que los hechos no se presentan en orden, solo el público puede unir el hilo del relato. La comedia se nutre de escenas de carácter especular, reflejadas unas en otras, y las rápidas réplicas de una línea mantienen la dinámica y crean un acto doble entre amo y criado. Hasta cuando discuten, es evidente que los une un vínculo. El diálogo tiene un ritmo tan vertiginoso y divertido que no deja tiempo para pararse a pensar. Si alguien lo hiciera, se aclararía la razón de tanto error.

La historia de amor entre Luciana y Antífolo de Siracusa ofrece un breve respiro al caos y una variante sobre el tema de la identidad. En contraste con la ira que los rodea, el dulce Antífolo corteja a una asombrada Luciana con un lirismo que esta no ha oído jamás.

Lazos maritales

Los cónyuges también se pueden ver como una especie de gemelos. Shakespeare hace hincapié en sus tensiones y responsabilidades a través del papel de Adriana, la esposa efesia. Su público sin duda conocía la epístola de san Pablo a los efesios, que expone los distintos deberes de marido y mujer, amo y criado, detalles en los que se muestra versada Luciana, la hermana de Adriana. Sin embargo, Adriana desea una relación más justa y lo dice bien claro, pero al gemelo equivocado. Lo más posible es que su verdadero esposo no la hubiera escuchado con tanta paciencia. Tal como observa la abadesa, si critica demasiado a su marido, corre el riesgo de arruinar todo lo que ama de él.

El atrezo clave de la obra –una cadena de oro y una cuerda– es un claro símbolo de su énfasis en los vínculos afectivos: de amor y confianza, y de castigo y control. La cadena de oro representa el amor de un esposo, pero se le promete a una cortesana en un gesto de rencor. Cuando cae en manos del gemelo equivocado, arrestan a su hermano por impago. Al final, llega al Antífolo correcto, y esperamos que a Adriana.

El último lazo de la obra es el que une a los Dromios, quienes, reunidos como hermanos, salen como iguales cogidos de la mano a recibir el aplauso del público. ■

El *kyōgen* de los errores

En 2001, Mansaku-no-Kai Kyogen, compañía japonesa, representó la obra *The Kyogen of Errors* (El *kyōgen* de los errores), una versión en japonés para anglohablantes. *Kyōgen* significa «palabras disparatadas», y es un género tradicional de teatro japonés famoso por su estilo cómico y llano, idóneo para dar vida a las bufonadas de la comedia shakesperiana y donde el idioma no es obstáculo para la farsa.

En los momentos clave, se instaba al público a unirse a la comedia gritando: *¡Ya-ya-koshi-ya!* («¡Qué complicado!»). Como la obra mantenía las tradiciones del teatro *nō*, estrechamente vinculado al *kyōgen*, los Antífolos y Dromios lucían máscaras idénticas, atrezo que añadía complejidad visual de la obra.

El éxito de la producción mostró que los temas de la obra –relaciones maritales, pérdida e identidad– son tan poderosos y universales que trascienden hasta las más desafiantes diferencias lingüísticas y culturales.

PUES RIE DEL AMOR Y AMA LA CAZA

VENUS Y ADONIS (1592–1593)

EN CONTEXTO

TEMÁTICAS
Deseo erótico, juventud, anhelo, tentación

ESCENARIO
Antigua Grecia

FUENTES
8 D.C. Es probable que Shakespeare se sirviera del libro X de las *Metamorfosis* del poeta romano Ovidio, en su latín original.

1565–1567 La traducción inglesa de las *Metamorfosis* de Ovidio de Arthur Golding también sirvió de fuente.

LEGADO
1636 En vida de Shakespeare fue reimpresa diez veces como mínimo, y otras seis antes de 1636. Fue la obra que más se reimprimió en vida del Bardo.

1817 Samuel Taylor Coleridge escribe de forma entusiasta sobre el poema en su *Biografía literaria*.

El poema *Venus y Adonis* ofrece una versión del mito de Venus, diosa del amor, que corteja y trata de seducir al hermoso y joven mortal Adonis. Shakespeare anuncia el tema en las primeras líneas: «Tan pronto el sol de enrojecida faz / dejó gimiendo atrás a la alborada, / el rozagante Adonis fue a cazar / pues ríe del amor y ama la caza».

Venus se acerca a Adonis, le suplica un beso, lo baja del caballo y ata el ronzal a un árbol, arroja al muchacho al suelo y lo colma de besos. Su timidez la excita. Lo sujeta contra el suelo y le cuenta con detalle lo afortunado que debería

Algunos expertos opinan que Shakespeare vio una reproducción del cuadro de Tiziano *Venus y Adonis* (1554), en el que el joven héroe parece desdeñar a la impaciente Venus.

sentirse por ser objeto de deseo de quien fue cortejada por alguien tan excelso como el dios Marte. Pero Adonis se limita a quejarse de que el sol del mediodía lo quema y se deshace de ella con gran dificultad. «De un salto, él corre en pos de su caballo» (258). Su caballo, sin embargo, tentado por una yegua, rompe la cuerda y se interna en un bosque con su compañera. Venus *reanuda su cortejo y toma* a Adonis de la mano, «prisión de nieve para un frágil lirio» (362), diciéndole que debería aprender una lección de su caballo: «Aprende a amar, que la lección es simple / e inolvidable cuando la repites» (407–408).

El cazador cazado

Venus finge desmayarse a sus pies. Adonis se siente culpable, trata de reanimarla y le da un beso de despedida. Su beso reenciende la pasión de Venus, pero Adonis le dice que todavía no está preparado para amar: «No busques lo que aún no sé cómo es» (525). Adonis, imprudente, le ofrece un beso y la excita de nuevo. Le cuenta que tiene pensado ir a cazar jabalíes, lo cual causa a la diosa tal dolor que: «sin soltarle el cuello, se desliza, / cae de espaldas y él le cae encima» (593–594).

Horrorizada ante la idea de que puedan matarlo, le aconseja que cace animales *inofensivos* como la liebre. *Adonis* la reprende por sucumbir a la lujuria: «Amor es como el sol cuando ha llovido; / lujuria es un turbión después del sol» (799–800).

Finalmente Adonis huye y deja a Venus lamentando su suerte. A la mañana siguiente, tras oír ruido de caza, Venus sale corriendo a ver »

qué ocurre. «Avista al jabalí» (900), ve los perros exhaustos y heridos de Adonis y lamenta su destino, que sospecha fatídico.

Luego se engaña pensando que aún está vivo y se reprende por ser tan aprensiva, pero, al dar con su cuerpo, le dedica una elegía y profetiza que desde ese momento el dolor siempre acompañará al amor. El cuerpo de Adonis se desvanece y Venus promete adorar la flor púrpura que brota donde yacía. Finalmente, Venus regresa a Chipre en su carro tirado por palomas con la idea de recluirse y entregarse a un luto perpetuo.

Fecha y publicación

Venus y Adonis apareció impresa por primera vez en 1593. Ese año y gran parte del siguiente los teatros de Londres cerraron a causa de un brote de peste bubónica, y es probable que Shakespeare, que ya era un dramaturgo consolidado, dispusiera entonces de tiempo. El poema lo publicó Richard Field, un reputado impresor afincado en Londres. Field, que también era de Stratford-upon-Avon, publicó después *La violación de Lucrecia*. *Venus y Adonis* fue el primer libro que lució el nombre de Shakespeare como autor. La primera edición llevaba un lema en latín de los *Amores* del poeta romano Ovidio: *Vilia miretur vulgus; mihi flavus Apollo pocula Castalia plena ministret aqua* («Que admire el vulgo cosas viles; a mí me supla el rubio Apolo copas rebosantes de agua de Castalia»).

> Le toma, aquí, la
> palma, y al sudor,
> que es signo del vigor
> de las personas,
> lo llama, estremecida
> de pasión,
> ungüento terrenal
> para una diosa.
> ***Venus y Adonis***
> **25–28**

Ovidio escribió su poema narrativo *Metamorfosis* en la primera década del siglo I d.C. Sus 15 volúmenes y 250 mitos, pudieron dar al escolar Shakespeare una sólida base en mitología clásica.

Dedicatoria

El poema *Venus y Adonis* está dedicado a Henry Wriothesley, tercer conde de Southampton, un precoz noble de talento que por entonces solo contaba 17 años. La dedicatoria formal reza: «Muy honorable, espero no ofenderos en modo alguno al dedicaros, señor, estos imperfectos versos, así como espero que el mundo no censure mi elección de un sostén tan robusto para tan endeble carga; y por poco que vuestro honor se sienta satisfecho, me tendré por sumamente afortunado y me dispondré a emplear todo mi tiempo ocioso en dedicaros con obras de más calado. Mas si el primogénito de mi invención resultara defo[rme], me reprocharé siempre haber[lo] dado un padrino tan noble y jamá[s] volveré a sembrar en tierra tan ba[ja] día, temiendo que todas sean mala[s] cosechas. A vuestro elevado juici[o] y a vuestra gracia lo someto par[a] deleite de vuestro espíritu, con l[a] esperanza de que esté a la altur[a] de vuestro deseo y de las expectat[i]vas del mundo. Siempre al servici[o] de vuestro honor, William Shakes[-]peare».

Shakespeare también dedicó a Southampton su otro poema narrativo, *La violación de Lucrecia*, que se publicó un año más tarde.

Fuente

Shakespeare basó *Venus y Adonis* en un episodio de uno de sus libros favoritos, el largo poema de las *Metamorfosis* de Ovidio, que debió de

> ¡Oh, qué delicia
> ver con qué sigilo
> se acerca ansiosa
> al indolente joven!
> ¡Y cómo rojo y
> blanco su conflicto
> resuelven y al final
> qué tez se impone!
> ***Venus y Adonis***
> **343–346**

estudiar en la escuela y al que alude y cita en muchas ocasiones en sus obras. Incluso un ejemplar se utiliza en escena en una de sus primeras tragedias, *Tito Andrónico*, y en su romance tardío *Cimbelino*. Al parecer, Shakespeare consultó tanto el original como la traducción inglesa de Arthur Golding. Pero, mientras que Ovidio cuenta la historia en 75 líneas, él la amplía a 1.194 versos, y además modifica la caracterización y los hechos del relato original. En la versión de Ovidio, Adonis corresponde a Venus, pero en la de Shakespeare, el joven es un tímido adolescente que huye asustado de los avances lujuriosos de la diosa. Shakespeare también amplía el relato. Su aportación más sustancial es el episodio en que el caballo de Adonis desea a una yegua (259–324) y galopa tras ella hacia el bosque, frustrando así los intentos de Adonis de huir de las garras de Venus.

Estilo y recepción

El poema está escrito en estrofas de seis versos. Cada verso es un pentámetro yámbico, es decir, que tiene diez sílabas y el acento recae en sílabas alternas. Por ejemplo: «Sus labios mira, pálidos ahora» (1123). La rima es ABABCC, lo que recuerda a los últimos seis versos del soneto shakesperiano. Con ingenioso estilo se narran los hechos de forma objetiva al tiempo que se confiere una belleza lírica a los pasajes descriptivos.

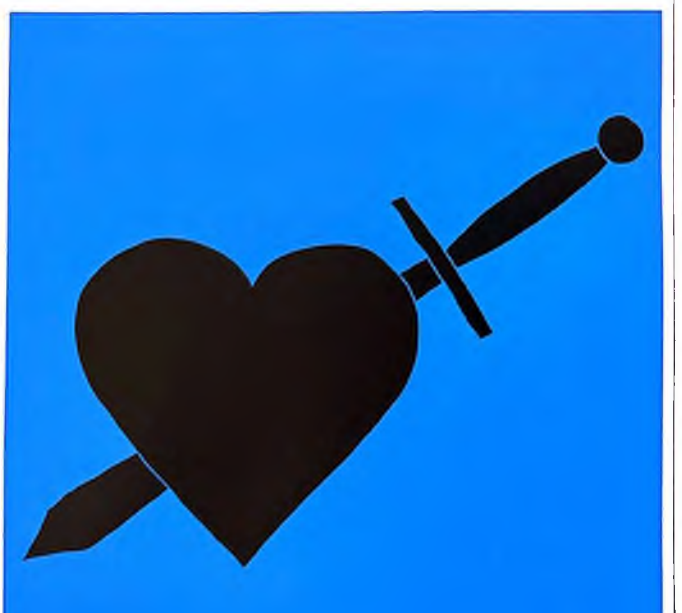
El poema, que para 1610 contaba con nueve ediciones, es la obra de Shakespeare que más se reimprimió durante su vida. Entre sus lectores se contaron, especialmente, los adolescentes. Hacia 1600, el académico de Cambridge Gabriel Harvey lo atestigua cuando escribe que: «los jóvenes se deleitan con el *Venus y Adonis* de Shakespeare, pero su *Lucrecia* y su tragedia de *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, complacen a gentes más sabias». *Venus y Adonis* cobró fama de poema erótico debido a versos como los siguientes, en que Venus trata de tentar a Adonis con las delicias de su cuerpo: «es por ser parque y tú, mi cervatillo, / que abreva ora en el valle o la montaña; / pasta en mis labios, pero si esas cotas / se secan, baja a fuentes más sabrosas» (231–234). En una obra que representaron los estudiantes de Cambridge a principios del siglo XVII, un personaje se jacta de cómo corteja a su amante con discursos sembrados de citas de *Romeo y Julieta* y *Venus y Adonis*, y declara que «adorará al dulce maestro Shakespeare».

El poema pasó de moda por su estilo artificial y su historia digresiva, hasta que en 1817 la *Biografía literaria* del crítico y poeta romántico Samuel Taylor Coleridge restauró su prestigio literario. ■

En 2007, la Royal Shakespeare Company, en colaboración con el Little Angel Theatre de Islington (Londres), ofreció una representación en la que el poema se recitaba en voz alta mientras se escenificaba con marionetas.

¿QUIEN COMPRA UN DIA ALEGRE Y LLORA UN MES?

LA VIOLACIÓN DE LUCRECIA (1593–1594)



EN CONTEXTO

TEMÁTICAS
Lujuria, traición, honor

ESCENARIO
Roma, año 509 a.C.

FUENTES
27–25 a.C. *Historia de Roma* del historiador romano Livio.

8 d.C. Los *Fastos* del poeta romano Ovidio.

LEGADO
1616 Seis ediciones publicadas antes de la muerte de Shakespeare demuestran la popularidad del poema.

1818 El poeta inglés Samuel Taylor Coleridge alaba sus cualidades dramáticas.

1931 El dramaturgo francés André Obey adapta el poema para el escenario en *Le viol de Lucrèce*.

1946 El compositor inglés Benjamin Britten escribe una ópera basada en el poema.

La violación de Lucrecia es un poema que narra la clásica historia del general romano Tarquinio, quien desea a Lucrecia, esposa de su compañero de armas Colatino. Tarquinio, llevado por su deseo, viola a Lucrecia. Shakespeare pasa directamente a la acción en los primeros versos: «Urgido por las alas inconstantes / del pérfido deseo, el vil Tarquinio / se evade de sitiar a Ardea y parte / –con ese fuego túrbido escondido / entre cenizas– a Colatia, listo / para abrasar el talle de la casta / Lucrecia, amor que Colatino exalta».

El narrador explica que Tarquinio abandona el campo romano para ir a

Colatia porque, la noche anterior, su compañero se ha estado jactando de la hermosura y castidad de su esposa, lo que ha encendido su deseo por Lucrecia.

Cuando llega a Colatia, Lucrecia lo acoge, hospitalaria, y a él le parece aún más hermosa de lo que esperaba. Tarquinio elogia el valor de su esposo y se acuesta lleno de dolor por su deseo. En un largo monólogo, medita sobre su intención de seducirla; consciente del horror y el peligro de lo que quiere hacer, y sin embargo incapaz de reprimir su impulso maligno: «Sopesa ahora pálido de miedo / los riesgos de su empresa despreciable / y piensa para sí qué contratiempos / lo aguardan si prosigue hacia delante» (183–186).

Un pasaje de vívida narrativa describe cómo Tarquinio se abre camino, temeroso, hacia la habitación donde Lucrecia yace dormida: «Sus senos de marfil con vivo azul / son mundos vírgenes por conquistar, / y no conocen sujeción ni albur / que los de su señor en puridad» (407–410).

Cuando Lucrecia despierta, Tarquinio le dice que, a menos que se rinda a su deseo, la matará a ella y a su esclavo. Ella le ruega en vano y él la viola: «con el lino que antes la cubría / pretende que reculen sus clamores / y en esas castas lágrimas vertidas / refresca el rostro ardiente.» (680–683).

> Lo que su anhelo en ella descargó es culpa que ella carga con dolor.
> ***La violación de Lucrecia***
> **734-735**

En 2011, Camille O'Sullivan ofreció una actuación dramática y musical para una sola mujer basada en el poema. Salió de gira por Gran Bretaña e Irlanda bajo el auspicio de la RSC.

Una vez cometido el crimen, Tarquinio se retira en silencio avergonzado. A partir de ese momento, el poema se concentra en Lucrecia, que se dirige a la noche, al tiempo y a la ocasión en una serie de lamentos, y maldice a Tarquinio antes de decidir contar a su esposo lo sucedido y matarse por vergüenza. Llama a su doncella pero no le confía lo ocurrido. Escribe a Colatino pidiéndole que vuelva y a continuación medita sobre un cuadro del asedio y la caída de Troya, que se describe con gran detalle. Cuando llega Colatino con su suegro y otros señores, ella les cuenta lo sucedido, sin nombrar a Tarquinio hasta que todos juran vengarla. Después, se apuñala. «Tras esto envaina en su incruento pecho / un cruel cuchillo y su alma desen-

vaina. / El golpe la libera del infierno / de esa prisión corrupta en que boqueaba» (1723–1726).

Su padre y Colatino lloran sobre su cuerpo, y Tarquinio y su familia son desterrados de Roma.

Publicación

Parece ser que Shakespeare pensó en *La violación de Lucrecia* como pieza trágica compañera de la irónica *Venus y Adonis*. Cuando dedicó el poema anterior al conde de Southampton, le prometió que, si al conde le gustaba, se dedicaría «a emplear todo mi tiempo ocioso en dedicaros con obras de más calado». *La violación de Lucrecia*, también dedicada al conde, se publicó un año después, en 1594. Como en el caso del primer poema, la imprimió su paisano Richard Field. (En la portadilla consta, simplemente, *Lucrecia*, pero el título entero encabeza las página en que comienza el poema.)

Dedicatoria

La dedicatoria de *La violación de Lucrecia* está escrita en términos más cálidos que la de *Venus y Adonis*: «Profeso por vos, señor, un afecto ilimitado, del cual este poema de comienzo abrupto es tan solo una humilde muestra. La certeza que albergo de vuestra noble disposición, y no el escaso valor de mis torpes versos, es lo que garantiza su buena acogida. Lo que he hecho es vuestro y lo que haga, como parte de todo lo que os he dedicado también lo será. Si mis cualidades fueran mayores, mayor sería mi homenaje, que dedico, tal cual es, a vos, señor, a quien deseo una larga vida colmada de felicidad. A vuestro servicio siempre, William Shakespeare».

Las dedicatorias podían ser meras formalidades, dirigidas a indicar a los posibles lectores que la

El artista italiano Palma el Joven retrató la violación de Lucrecia en este cuadro de hacia el año 1570. Es probable que muchos artistas retrataran el célebre relato y Shakespeare viera sus obras.

obra tenía un mecenas eminente. Y puede que tal vez también buscaran una recompensa por parte del aludido – la suma habitual eran dos guineas (algo más de dos libras esterlinas). Pero el tono efusivo –ese «afecto ilimitado»– que se emplea en esta ha dado pie a especular que Shakespeare mantuvo una relación genuina de íntima amistad con el joven, un aristócrata apuesto y de talento precoz.

A la dedicatoria sigue «El argumento», un resumen en prosa de la acción. Este difiere un poco del poema en sí, por lo que es posible que no lo haya escrito Shakespeare.

Estilo y recepción de la obra

La violación de Lucrecia está escrito en la estrofa de siete versos conocida como *rhyme royal*, «rima real», que Shakespeare empleó también en la obra *Lamento de una amante*. En inglés, cada verso es un pentámetro yámbico –diez sílabas en que, por norma general (con variaciones), el acento recae en sílabas alternas. La rima es ABABBCC. El tono, a diferencia del de *Venus y Adonis*, es absolutamente serio, y hay muchas digresiones en medio de la narración base.

La escena que abre la trama, con el intenso relato del agitado estado de Tarquinio según se acerca al dormitorio de Lucrecia, es la más poderosa. En textos posteriores, el autor retoma esos hechos y el estilo; destaca entre ellos cuando Macbeth, de camino a matar al rey Duncan, habla del «demacrado crimen» que con «zancadas de Tarquinio, a su designio avanza / como un fantasma» (*Macbeth* II, i).

Al igual que en el caso de *Venus y Adonis*, este poema también gozó de popularidad desde su primera publicación. En vida de Shakespeare hubo seis ediciones, y para el año 1655 ya había otras tres. Además, se conservan numerosas referencias contemporáneas en que se alaba la obra. En 1818, el poeta inglés Samuel Taylor Coleridge afirmó que *La violación de Lucrecia* «ofrecía abundantes pruebas de su posesión de una mente profunda, enérgica y filosófica, sin la cual podría haber gustado, pero no podría haber sido un gran poeta dramático».

El estilo retórico del poema dejó de estar en boga en épocas posteriores, pero recientemente ha vuelto a admirarse por su honda calidad dramática y por anticiparse a los trabajos posteriores de Shakespeare, en especial sus obras basadas en la historia romana y *Macbeth*.

La ópera de Britten

En 1946 el compositor británico Benjamin Britten escribió una ópera basada en este poema. Britten se inspiró al ver una adaptación teatral hecha por el dramaturgo francés André Obey. La obra de Britten es una «ópera de cámara», una obra íntima con 13 músicos y ocho cantantes. ■

> Tras esto envaina en
> su incruento pecho
> un cruel cuchillo y su
> alma desenvaina.
> El golpe la libera del
> infierno de esa prisión
> corrupta en que boquea.
>
> ***La violación de Lucrecia***
> **1723–1726**

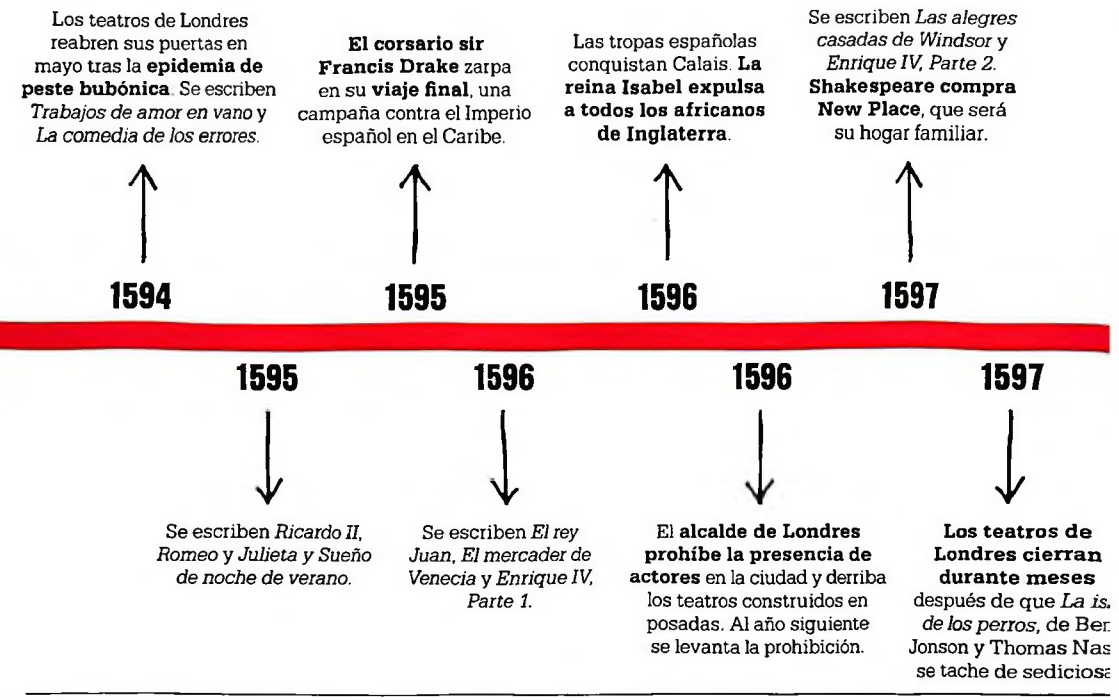
Un relato clásico

Como en el caso de *Venus y Adonis*, *La violación de Lucrecia* es ejemplo de un género literario que floreció en la década de 1590: largos poemas narrativos de tema clásico que cuentan historias de amor romántico, a menudo inspirados, en su tono y en el tema, por el poeta Ovidio, cuyos textos se estudiaban en escuelas como la de Stratford-upon-Avon.

El tema del poema, a diferencia de *Venus y Adonis*, es histórico, no mítico. Los hechos suceden en 509 a.C. y ya eran legendarios en la época del primer relato que se conserva, el del historiador romano Livio, que lo incluyó en su *Historia de Roma*, publicada entre el 27 y el 25 a.C. Parece que Shakespeare utilizó sobre todo el relato de los *Fastos* de Ovidio, conocido en su versión inglesa como *The Book of Days* o *Chronicles* (El libro de los días o Crónicas), publicado por primera vez en el 8 d.C. Sin embargo, puede que se inspirara también en Livio y otras fuentes. Shakespeare se concentra más en el aspecto personal que en el político, y hace que un breve material narrativo dé mucho de sí.

EL HOMB
LORD CH
1594–1603

E DE
MBELAN

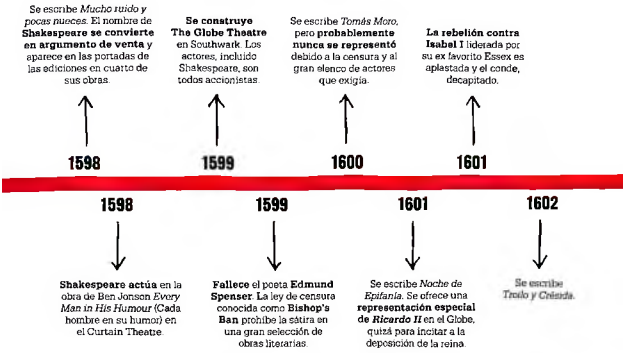


Para cuando reabrieron los teatros tras la epidemia de peste de 1592–1594, el éxito literario que Shakespeare logró con *Venus y Adonis* en 1594 le había procurado una posición segura en el mundo del teatro. Con los teatros abiertos, lord Hunsdon, el lord Chambelán, reestructuró su compañía y la llamó Lord Chamberlain's Men (los Hombres de lord Chambelán). En ella reunió a grandes actores, como el intérprete de tragedias Richard Burbage, que encarnaría algunos de los mejores papeles de Shakespeare; el bufón William Kemp, que triunfó con la cómica recreación de Falstaff, y el propio Shakespeare. Un hecho clave era que los actores principales tenían acciones de la compañía. Shakespeare, por ejemplo, tenía un diez por ciento, lo que le garantizaba un sueldo de entre 200 y 700 libras anuales. No era una fortuna, pero estaba por encima de lo que ganaban otros dramaturgos. Shakespeare, quien vivía de forma austera, tuvo varios domicilios de alquiler en Londres y, en 1597 había ahorrado lo suficiente como para comprar a su familia una gran casa en Stratford: New Place. Luego siguió comprando tierra en los alrededores, e incluso adquirió un blasón.

Una vena creativa

Su posición en la compañía brindó a Shakespeare una plataforma para sus obras, a la que sacó muy buen provecho. En el intervalo de dos años que impuso la peste, pulió su talento poético y dramático, y en los nueve años siguientes escribió 17 obras que van desde las comedias románticas *Sueño de noche de verano* y *Noche de Epifanía* hasta la conmovedora historia de *Enrique V* y la tragedia de *Hamlet*. Miles de personas acudieron a verlas a los teatros.

Las pruebas para la datación de las primeras obras de Shakespeare son escasas, pero se conservan varias referencias gracias al escritor Francis Meres y su *Palladis Tamia: Wit's Treasury* (Tesoro del Ingenio) de 1598. Según Meres: «Entre los ingleses, Shakespeare es el más excelso para el escenario. En cuanto a la comedia, lo atestiguan *Los dos caballeros de Verona*, sus *Errores*, su *Trabajos de amor en vano*, su *Trabajos de amor ganado*, su *Sueño de noche de verano* y *El mercader de Venecia*. Entre las tragedias, su *Ricardo II, Ricardo III, Enrique IV, El rey Juan, Tito Andrónico* y su *Romeo y Julieta*». Con información como esta han obtenido los eruditos una fecha aproximada de cuándo se escribieron estas obras.



Teatro al límite

Aunque los Lord Chamberlain's Men solían actuar para la reina, vivir del teatro no era fácil. La compañía jugaba sin cesar al gato y al ratón con las autoridades, siempre ávidas de controlar lo que consideraban un ocio salaz; además, los teatros estaban en territorio marginal, fuera de las murallas de la ciudad. En 1598, el propietario del Theatre, un teatro de Shoreditch, exigió un aumento excesivo del alquiler y luego decidió derribar el edificio. La compañía de Shakespeare lo desmanteló clandestinamente pieza a pieza y se llevó las maderas y vigas a Southwark, al otro lado del río, donde se erigió un nuevo teatro, The Globe, esta vez de su propiedad. El Globe fue un gran éxito. En su primer año, 1599, acogió representaciones de *Julio César*, *Como les guste*, *Enrique V* y *Hamlet*. No obstante, las preocupaciones de la compañía iban más allá. Por entonces, el teatro podía ser dinamita política, y los actores se enfrentaban a la constante batalla de lograr que el Master of the Revels, censor de las obras y espectáculos, aprobara sus guiones.

Tiempos peligrosos

Al revisar los cortes que se hicieron al guion de *Tomás Moro* es fácil ver hasta dónde llegaba esa censura. Esta obra, en la que Shakespeare participó pero fue fruto de la intervención de varios autores, retrata con luz favorable al canciller de Enrique VIII, que se negó a conceder un divorcio al rey. Hay quien cree que Shakespeare fue un rebelde católico que inundó sus obras de símbolos codificados, ideados para evitar la censura pero que transmitían un poderoso mensaje al que los comprendieran. Si eso es cierto, entonces fue un juego muy arriesgado. Aunque es verdad que los Lord Chamberlain's Men no temían a la controversia política. El 7 de febrero de 1601, por ejemplo, sir Gelly Meyrick encargó en nombre del conde de Essex una representación de *Ricardo II* en el Globe que incluyera las escenas en que el monarca era destituido y asesinado, escenas demasiado incendiarias para publicarlas en aquella época. La representación se ofreció completa, y al día siguiente el conde condujo un pequeño ejército hacia el palacio de Whitehall para derrocar a la reina y colocar en su lugar a Jacobo VI de Escocia. La revolución de Essex acabó en fiasco y él fue ejecutado. La carrera de Shakespeare y los Chamberlain's Men podría haberse truncado, pero se las pudieron arreglar para librarse de un castigo. ■

AMOR

Y CARIDAD?

TRABAJOS DE AMOR EN VANO (1594–1595

PERSONAJES

Fernando Rey de Navarra.

Birón Señor al servicio del rey. Se sorprende al enamorarse de Rosalina.

Longueville Señor al servicio del rey. Corteja a María.

Dumaine Señor al servicio del rey. Corteja a Catalina.

Princesa de Francia Diplomática, hábil cazadora y toda una belleza. Se convertirá en reina de Francia.

Rosalina Dama al servicio de la princesa. Birón se enamora de ella.

María Dama al servicio de la princesa. Se enamora de Longueville.

Catalina Dama al servicio de la princesa. Se enamora de Dumaine.

Boyet Señor francés al servicio de la princesa; actúa de mediador.

Mercadé Mensajero.

Don Adriano de Armado Español arrogante. Se enamora de Marujita.

Pelusa Astuto paje de Armado.

Bototo Simple aldeano.

Marujita Lechera.

Nataniel Un cura.

Holofernes Un maestro que llena su discurso de latín (o algo parecido al latín).

Ciruelo Cabo de policía con muy pocas luces.

En Navarra, **el rey Fernando pide a sus señores que estudien**, ayunen, duerman poco y eviten a las mujeres por tres años.

El pomposo **Armado encarcela a Bototo** y confiesa que está enamorado de Marujita.

El rey de Navarra y la princesa hablan sobre Aquitania mientras **Birón discute con Rosalina**.

I, I — I, II — II, I

Acto I — **Acto II**

I, I

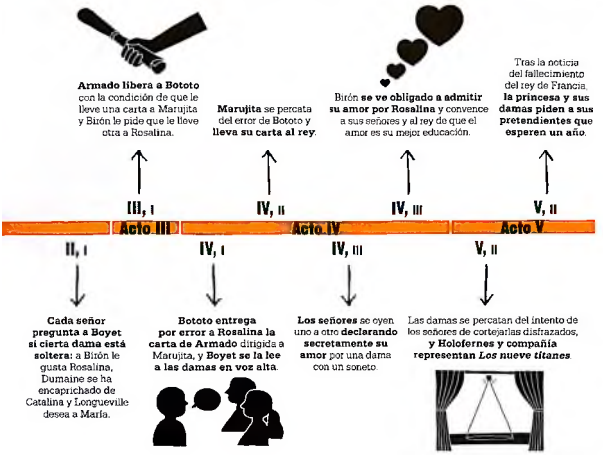
Armado manda una carta en la que dice que vio a **Bototo «juntándose» con Marujita**.

II, I

La princesa de Francia llega con sus damas y **acampa en un prado**.

En la corte de Navarra, el rey Fernando dice a los señores de su séquito que, para tener éxito, deben estudiar y no ver a una mujer en tres años. Dumaine y Longueville acceden, pero Birón se muestra reticente. El rey admite que debe hacer una excepción con la princesa de Francia y recibirla, pues los visitará en breve. Cuando Birón ve que las normas pueden romperse, accede a guardar el juramento. Armado encarcela a Bototo tras acusarlo de haberlo visto con Marujita y luego desvela que él está enamorado de ella. Tras esto llega la princesa de Francia. Cada una de sus damas se encapricha con un señor, y tanto los alaban que la princesa afirma que están enamoradas. La princesa finge ofenderse tras la fría recepción del rey. Birón y Rosalina discuten, y Dumaine y Longueville preguntan a Catalina y a María cómo se llaman. Boyet insiste en que el rey está enamorado de la princesa, y las damas se burlan de él por ser un «alcahuete».

Armado pide a Pelusa que cante a Marujita en su nombre, pero Pelusa y Bototo se burlan de él. Armado deja libre a Bototo con la condición de que lleve una carta a Marujita.



Birón también le entrega una carta para Rosalina, a la vez que maldice su estupidez por enamorarse, y encima de una chica tan imperfecta.

La princesa y sus damas están de caza cuando Bototo anuncia que tiene una carta de Birón para Rosalina. La princesa pide verla y, en su confusión, Bototo le da a Boyet la carta de Armado. Boyet ve que va dirigida a Marujita, pero la princesa le pide que la lea en voz alta. Boyet gasta bromas picantes a Rosalina sobre Birón y ella responde con la misma moneda. Boyet se deleita en un intercambio verbal insinuante con María, al que se une Bototo, que no se entera de nada. Holofernes habla sobre la caza con Ciruelo y Nataniel. Marujita llega con Bototo y les pide que le lean la carta de Armado. Pero es la carta de Birón a Rosalina y, una vez Holofernes analiza el mérito del poema, pide que se la lleven al rey.

Birón oye cómo el rey compone un soneto de amor. Birón y el rey oyen a Longueville haciendo lo mismo. Longueville escucha a Dumaine componiendo un soneto y le acusa de romper su acuerdo. El rey acusa a Longueville y Birón critica a los tres. Bototo llega con la carta de Birón para Rosalina. El cuarteto accede a olvidar su pacto y entregarse en cuerpo y alma a cortejar a las damas.

Armado, Holofernes, Nataniel, Ciruelo y Pelusa deben entretener a las invitadas. El rey y sus señores se disfrazan para visitar a las damas, que, ya prevenidas, les llevan la corriente. Cuando los hombres vuelven con su aspecto habitual, ellas fingen no reconocerlos. Tras esto los señores deciden que solamente cortejarán honestamente, pero entonces llega la noticia de la muerte del padre de la princesa. Su boda se aplaza y las damas se preparan para partir.

EN CONTEXTO

TEMÁTICAS
Idilio, flirteo, castidad, ciclo vital, juegos de palabras

ESCENARIO
Reino de Navarra

FUENTES
Siglo XVI La tradición italiana de la *commedia dell' arte*, con personajes estereotipados, en especial un pedante, un chulo y un tonto, pudo influirle.

1586 *L'Académie Française* (La Academia francesa) de Pierre de la Primaudaye, que apareció en inglés hacia 1586, esbozó el pensamiento filosófico de la corte francesa a finales del siglo XVI, y pudo haber inspirado a Shakespeare.

LEGADO
1597 Se alude a una representación ante Isabel I «esta Navidad pasada» en la portada de la primera edición.

1817 Según el crítico literario William Hazlitt: «Si tuviéramos que prescindir de alguna comedia del autor, habría que escoger esta».

1837 La primera representación desde la época de Shakespeare.

1946 Una osada producción de Peter Brook para la RSC basó la obra en las *fêtes galantes* («fiestas galantes»; escenas bucólicas de cortejo) del artista francés Watteau.

2012 El Deafinitely Theatre representa la obra en el Globe. Es la primera de Shakespeare que se escenifica por entero en lenguaje de signos.

Trabajos de amor en vano (traducida también como *Trabajos de amor perdidos*) es la obra de teatro más visiblemente poética de Shakespeare: casi dos tercios son en verso rimado. Sus ingeniosos juegos de palabras debieron de deleitar a la élite intelectual de la corte isabelina, que la tenía por una de sus piezas shakesperianas favoritas.

No obstante, sus jocosas alusiones a hechos contemporáneos hacen las bromas incomprensibles para un público moderno. Por eso, ya en los siglos XVIII y XIX era la obra menos representada del autor. Los espectadores que la vean hoy se sentirán tan perdidos como el cabo Ciruelo, quien, cuando el maestro Holofernes comenta: «Hace rato que no sueltas nada», le contesta: «Suelto que nada no he entendido, creo» (V, I).

Un poético jardín de nudo

En los últimos años, los directores han ideado diversas formas de aprovechar la ingeniosa comedia y el dulce romance de la obra, así como de sacar el máximo partido a su hábil estructura, comparable al intrincado jardín de nudo isabelino, enrevesado parque al que alude el pretencioso Armado en su carta al rey. Es una obra ingeniosa, pero también tiene un corazón que trasciende los juegos de palabras, como demuestra el conmovedor final, lleno de matices.

En 2000, el director británico Kenneth Branagh hizo su versión cinematográfica. Es un musical romántico situado en la década de 1930. En la imagen, los señores anticipan la llegada de las damas.

> Desgraciadas tareas, tan arduas de cumplir: estudio, ayuno, no ver mujeres ni dormir.
> **Birón**
> **Acto 1, escena I**

La trama es muy simple. Con su reino en paz, el rey de Navarra pide a los señores de su séquito que no hagan más que estudiar durante tres años, que coman poco, duerman poco y renuncien a la compañía femenina. La gracia está en que, naturalmente, no tienen ninguna perspectiva de éxito, y el rey menos que ninguno. Como señala Birón, el menos convencido de todos: «"Si en el transcurso de los próximos tres años se viera a un hombre hablar a una mujer, soportará la afrenta pública más grave que la corte sea capaz de imponer". / Usted mismo, señor, infringirá esta ley. / Pues sabe bien que llega a verlo la embajada / de la hija del rey de los galos» (I, I). De modo que el rey debe hacer de inmediato una excepción con la hija del rey de Francia y sus damas, y, tan pronto como se hace esa primera excepción, todo el plan se viene abajo.

Gran parte del humor gira en torno a cómo el rey y sus señores fingen que no han caído bajo el influjo romántico de las damas, mientras que las damas se divierten viendo sufrir a los hombres. El argumento no

podía ser más sencillo. A esa historia tan simple el autor le da forma, principalmente, a través de diálogos con múltiples y magníficos juegos de palabras. La obra brinda una soberbia oportunidad para crear una parodia ingeniosa y cruel de los pretenciosos juegos de palabras de la época, en muchas ocasiones crudamente obscenos.

Hallar el amor y encontrarse a uno mismo

El mensaje está claro: es absurdo que los hombres renuncien a las mujeres y al amor para saber cómo es el mundo, pues las mujeres y el amor son la única educación verdadera. Como al final admite Birón: «Del mirar femenino yo extraigo esta doctrina, / brillante como el fuego que robó Prometeo. / Sus ojos son los libros, las artes y academias / que al mundo alimentan y contienen» (IV, III).

Shakespeare es consciente de que la poesía amorosa no es sustituto del amor real y, tal y como muestran obras posteriores como *Romeo y Julieta* o *Como les guste*, los hombres jóvenes que se deleitan con la poesía amorosa suelen confundir la idea del amor con el amor en sí. Ese deleite es el camino que escogen el rey de Navarra, Birón, Dumain y Longueville, y por eso las damas los engañan tan fácilmente para que cortejen a la joven equivocada cuando intercambian entre ellas los regalos que ellos les han dado.

> Este hombre nunca probó los manjares que se cuecen en los libros. Nunca probó el papel, por decir algo, nunca tomó tinta. Su entendimiento no está muy bien provisto.
>
> **Nataniel**
>
> **Acto IV, escena II**

Los hombres están tan perdidos que creen que pueden disfrazarse para cortejarlas. Pero nunca engañan a las damas, que fingen no conocerlos cuando vuelven vestidos de sí mismos. Al final, Birón se da cuenta de que debe aprender a ser él mismo en vez de interpretar la imagen que tiene del amor. Y en su sucinto resumen de la obra, declara: «¡Condenemos el voto para mejor salvarnos / en vez de condenarnos en pos de un mandamiento» (IV, III).

La lección final

Sorprendentemente, Shakespeare evita ofrecer un final feliz. Tras el momento de autodescubrimiento de Birón y el resto de hombres, se sientan todos a ver *Los nueve titanes* que presentan Holofernes, Nataniel, Pelusa, Bototo y Armado. Las damas ven la obra en silencio, pero los actores hacen burlas tan crueles que hasta el pedante Holofernes se conmueve y los critica con sentimiento: «Esto no es generoso, ni cortés, ni respetuoso» (V, II).

Este jardín de nudo isabelino de Nyewood House, en East Sussex, evoca la cuidada relación del elenco y el habla afectada de *Trabajos de amor en vano*.

En mitad de la obra llega la noticia de que el rey de Francia, padre de la princesa, ha muerto. Así que no se da la habitual ronda de bodas que cerraría una comedia. En su lugar, las damas piden a sus pretendientes que las esperen un año y que empleen ese tiempo en aprender más acerca de la gente y el mundo. Rosalina instruye a Birón para que asista a los enfermos. Cuando este se queja de que no hay júbilo en un hospital lleno de muerte, Rosalina le recuerda que: «La suerte de una gracia depende del oído / de quien la escucha» (V, II). La obra termina de un modo conmovedor, con evocadores cantos sobre las estaciones, primero el cuclillo como la primavera y después el búho como el invierno. ■

ABAJO, ABAJO VOY CÓMO EL FULGURANTE FAETON

RICARDO II (1595)

PERSONAJES

Ricardo II Rey legítimo de Inglaterra.

Juan de Gante Duque de Lancaster, padre de Bolingbroke y tío de Ricardo II.

Enrique Bolingbroke Duque de Hereford, luego rey Enrique IV por usurpación; primo de Ricardo.

Tomás Mowbray Duque de Norfolk y aliado de Ricardo.

Duque de Aumerle Hijo del duque de York, aliado de Ricardo.

Duque de York Tío de Ricardo y regente en su ausencia.

Reina Isabel Esposa de Ricardo.

Duquesa de York Esposa del duque de York.

Conde de Northumberland Aliado de Bolingbroke.

Bushy, Green y Bagot Seguidores de Ricardo.

Ross, Fitzwalter y Willoughby Señores que se unen al bando de Bolingbroke.

Conde de Salisbury, obispo de Carlisle Partidarios de Ricardo.

Enrique Percy Hijo de Northumberland, también llamado Hotspur.

Abad de Westminster Se une en una intriga contra Enrique IV, pero muere antes de ser arrestado.

Sir Piers Exton Asesino de Ricardo.

Bolingbroke acusa a Mowbray de traición ante el rey y se desafían a un **combate singular**.

Cuando muere Juan de Gante, Ricardo **se hace con la herencia de Bolingbroke** y parte hacia Irlanda. Los nobles, disgustados, se preparan para reunirse con Bolingbroke, que está de camino a Inglaterra.

York, superado en número con creces, permite a Bolingbroke y a sus tropas **entrar en el castillo de Berkeley**.

I, I

II, I

II, III

Acto I

Acto II

I, III

II, II

Ricardo interrumpe el **juicio por combate** entre Mowbray y Bolingbroke **y los destierra**.

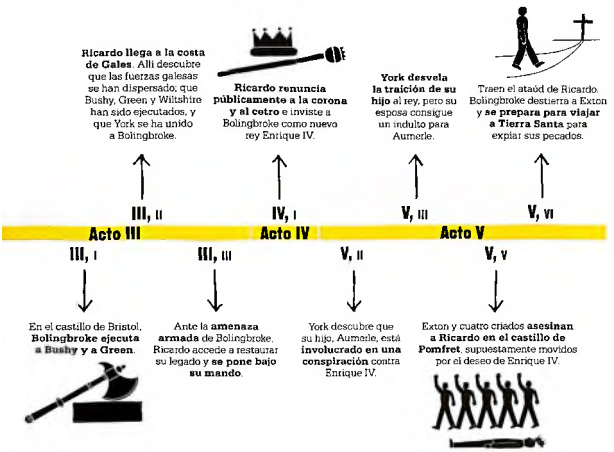
El **duque de York trata de juntar un ejército** durante la ausencia del rey. Bushy, Bagot y Green intentan salvarse.

La obra comienza con la acusación de traición de Bolingbroke contra Mowbray, a quien culpa del asesinato del duque de Gloucester, pero Juan de Gante sospecha que el propio rey Ricardo está implicado en su muerte. Ricardo destierra a Bolingbroke por diez años, que luego reduce a seis, pero condena a Mowbray al exilio perpetuo.

Mientras que Bolingbroke se gana la simpatía popular con su marcha, Ricardo se aleja del pueblo con la imposición de altos impuestos. Cuando muere Gante, Ricardo se queda con toda la tierra y riqueza que por derecho debían pasar a su hijo, Bolingbroke. Los nobles Ross, Willoughby y Northumberland acuerdan encontrarse con Bolingbroke, que está a punto de llegar a la costa inglesa con un ejército.

Ricardo sofoca una rebelión en Irlanda. Entre tanto, Bushy, Bagot y Green consuelan a la reina. Luego llega la noticia del regreso de Bolingbroke y la deserción de los nobles. York, a quien Ricardo dejó al mando, se prepara para su ataque.

En el castillo de Berkeley, York acusa de traición a Bolingbroke. Bolingbroke insiste en que fue des-



terrado como Hereford, no como el duque de Lancaster, y que tiene derecho a defender su herencia. York les permite entrar en el castillo.

Ricardo desembarca en la costa galesa y saluda a la tierra lleno de gozo, pero se desespera ante las noticias que le traen los mensajeros. En el castillo de Flint, Bolingbroke le exige que revoque su destierro y le restituya su legado. Ricardo aparece en las almenas y garantiza la concesión de sus demandas. Bolingbroke se arrodilla ante él pero el poder ha cambiado de manos. Ricardo se aviene a viajar a Londres con él.

Bagot acusa al hijo de York, Aumerle, de tramar la muerte de Gloucester y ser desleal a Bolingbroke. A ello siguen múltiples desafíos a combate. York anuncia que Ricardo ha nombrado como heredero a Bolingbroke y está listo para entregarle la corona.

Ricardo se ve obligado a renunciar al trono. Entrega la corona y el cetro pero se niega a leer los cargos contra él. Mirándose al espejo, dice: «Tan frágil como la gloria que brilló sobre él, / ahí está, el rostro, roto en cien añicos» (IV, i). Bolingbroke lo lleva a la Torre de Londres. Por el camino, Ricardo se despide de la reina. York descubre que su hijo, Aumerle, está envuelto en una intriga contra Bolingbroke, ahora rey Enrique IV. Lo traiciona ante el rey, pero la elocuencia de la duquesa le garantiza el perdón. Carlisle y los otros conspiradores serán ejecutados.

Sir Piers Exton asesina a Ricardo en el castillo de Pomfret y lleva su cadáver a Bolingbroke con vistas a una recompensa, pero el nuevo rey se avergüenza profundamente de la acción. Destierra a Exton y se prepara para emprender un viaje de peregrinación a Tierra Santa.

EN CONTEXTO

TEMÁTICAS
Monarquía, traición, defectos de la personalidad

ESCENARIOS
Varios lugares de Inglaterra y Gales durante el reinado de Ricardo II (1367–1400)

FUENTES
1587 Las *Crónicas de Inglaterra, Escocia e Irlanda* (1587) de Raphael Holinshed.

***C.* 1592** *Eduardo II*, obra de teatro de Christopher Marlowe.

1595 El poema épico de Samuel Daniel *The First Four Books of the Civil Wars* (Los cuatro primeros libros de las guerras civiles).

LEGADO
1601 Su representación incitó el apoyo de la rebelión fallida del conde de Essex contra Isabel I.

1815 Tras dos siglos olvidada, Edmund Kean interpreta en Londres a un valeroso Ricardo.

1937 La producción del actor inglés John Gielgud en el londinense Queen's Theatre destaca la poesía de la pieza.

1971 La adaptación televisiva del director inglés Richard Cottrell presenta a un Ricardo afeminado y malhadado.

1995 La actriz irlandesa Fiona Shaw interpreta a un andrógino Ricardo bajo la dirección de Deborah Warner en el National Theatre de Londres.

2009 Cate Blanchett interpreta a Ricardo en el Sydney Theatre de Australia.

Cuando Ricardo se observa a sí mismo cayendo –«Abajo, abajo voy como el fulgurante Faetón» (III, III)–, ofrece una compleja imagen de su trágico destino. Faetón era el hijo de Febo Apolo, el dios del sol de la mitología griega. Según el mito, el joven robó el carro de fuego de su padre y lo condujo por el cielo, pero no pudo controlar a sus caballos y causó una terrible destrucción en la Tierra. Júpiter arrojó un rayo al carro para detenerlo y Faetón cayó y se mató.

Este relato suele interpretarse como un ejemplo del peligro de la ambición, de modo que en un principio parece más adecuado para el usurpador Bolingbroke que para Ricardo, rey de Inglaterra por gracia divina cuya inherente majestad suele describirse con alusiones al sol. No obstante, el mito también se empleaba para condenar un fracaso en el gobierno, que es como lo usa Ricardo, al describirse, como Faetón, «inepto en el control de sus díscolos rocines» (III, III). El jardinero confirmará después que fue la ineptitud de Ricardo para controlar a sus nobles lo que lo condujo a su caída: «Nosotros, que al llegar la estación herimos / con incisiones la corteza, piel de los árboles frutales, / por temor a que ahítos de savia y de sangre, / y ansiosos de más dones, se atrofien a sí mismos. / Si él lo hubiese hecho con los hombres grandes / y los que crecían, habrían vivido hasta entregarle, / y él degustarlos, los frutos de su devoción» (III, IV).

Lucha de poder

Las dificultades de Ricardo reflejan la realidad de la Inglaterra del siglo XIV, testigo de la lucha entre los nobles y la monarquía. Al principio de la obra, Ricardo no consigue sofocar la disputa entre Bolingbroke y Mowbray porque su obediencia al rey les importa menos que su honor

> ¡Ay, Ricardo! Con los ojos
> del alma cargados de dolor
> hoy contemplo tu gloria,
> como estrella fugaz,
> que cae del firmamento
> a la vil tierra.
> **Conde de Salisbury**
> **Acto II, escena IV**

personal. De hecho, el extraordinari lenguaje de monarquía sacramenta de esta pieza se rige en parte por l conciencia de que el rey no es sin uno más entre una serie de rivale nobles con derecho a la corona.

Paralelismos contemporáneos

Cuando se escribió *Ricardo II*, la his toria del rey era objeto de controver sia debido a las analogías que se percibían entre su reinado y el de Isabel I. Ella misma dirigió aquella frase ya célebre a William Lambarde en 1601: «Yo soy Ricardo II. ¿Acaso no lo sabes?».

Al igual que sucedía con Ricar do, se creía que Isabel vivía bajo e negativo influjo de los favoritos de su corte, sobre todo el de los condes de Leicester y Essex. Y como Ricardo tuvo que lidiar con una sublevación en Irlanda, aunque mandó a Essex para que manejara la situación en lugar de incurrir en el error de aban donar el reino. Además, la falta de un heredero también la colocó en una delicada posición. Una de las acusa ciones contra Bushy, Bagot y Green en la obra de Shakespeare es que

han impedido a Ricardo garantizar la sucesión. Ello se atribuye no solo a la disensión entre Ricardo y su reina, sino a que está «corrupto», en el sentido de homosexual, lo cual es un posible eco del *Eduardo II* de Marlowe, donde la sexualidad del monarca es claramente causante de profundas divisiones. Isabel no tuvo que responder por este tipo de acusaciones, pero su fracaso en la obtención de un heredero, consecuencia de su negativa a casarse, avivó las ambiciones entre sus poderosos nobles, que se »

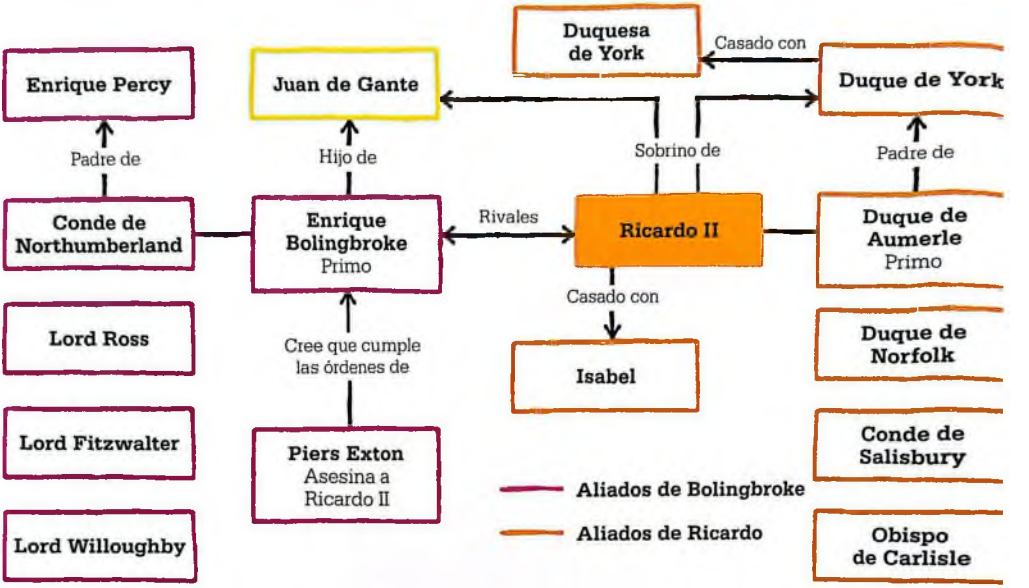
Ricardo se compara con Faetón, el joven del mito griego que fue abatido en el cielo. Miguel Ángel retrata aquí su caída en un grabado que probablemente vio Shakespeare.

El discurso de Gante

¡Ay!, este trono real de reyes, esta isla sitial del cetro, / esta tierra de majestad, residencia de Marte, / este otro edén, este casi paraíso, / este fuerte que la naturaleza erigió para sí misma / contra el contagio y la dura mano de la guerra / esta feliz raza de hombres, este pequeño mundo, / esta gema engastada en mar de plata, / que hace en su servicio las veces de muralla / o foso defensor que circunda un castillo / contra la envidia de reinos menos venturosos; / esta bendita parcela, esta tierra, este reino, esta Inglaterra (II, 1)

El discurso de Juan de Gante es uno de los más citados del canon shakesperiano. En 1600 ya se incluía en las antologías. Su imaginería de una Inglaterra murada por el mar, protegida por la Naturaleza, ha sido clave en el proceso de construcción de la nación, al igual que la imagen de la Inglaterra madre de reyes y guerreros. Ha ofrecido título para al menos dos películas británicas sobre la Segunda Guerra Mundial: *This Happy Breed* (Esta feliz raza de hombres, 1944; en España se estrenó como *La vida manda*) de David Lean y *This England* (Esta Inglaterra, 1941) de David MacDonald. Dicho esto, su estilo patriotero también ha sido objeto de reconsideraciones, en especial porque «esta Inglaterra» incluye a las naciones separadas de Gales y Escocia. También hay que recordar que el discurso lo pronuncia un hombre en su lecho de muerte, que da fe de las diferentes formas en que se ha arruinado a «esta Inglaterra». Es un ideal que ya no existe.

Enrique Bolingbroke contra Ricardo II



habrían disipado de haber estado más clara la sucesión.

La obra de Shakespeare se sumó a los problemas de la reina cuando se representó en la víspera de una rebelión encabezada por el conde de Essex, quien ya no gozaba del favor real tras sus fracasos en Irlanda. Los partidarios de Essex encargaron a los Lord Chamberlain's Men que representaran la obra en el Globe el 7 de febrero de 1601. Se cree que la obra incluyó el pasaje de la deposición, en la primera escena del cuarto acto, el cual se había juzgado como demasiado sedicioso para imprimirse y no se publicó hasta 1608. Al día siguiente el público del Globe trató de mover al pueblo a la rebelión, pero Essex fue acusado de traidor y su respaldo menguó. La compañía de Shakespeare fue sometida a una investigación de la que salió impune.

Una profecía cumplida

Pese al título de *The Tragedy of King Richard the Second* (La tragedia del rey Ricardo II), *Ricardo II* es una obra histórica. La imagen que el rey tiene

> Vivo de pan, como vosotros; tengo deseos, sufro dolores, necesito amigos. Sujeto a todo ello pues, ¿cómo podéis decirme que soy un rey?
>
> **Ricardo II**
>
> **Acto III, escena II**

de sí mismo como «fulgurante Faetón» hace pensar en el mito de caída del joven dios, lo cual encier cierta belleza, pues Faetón cae de lc cielos como una estrella a la tierra.

El relato refleja algo igual de mag nificado en Ricardo, cuya caída insp ra asombro y de cuya propia percep ción se hacen eco otros personaje: Gante advierte de que: «La fiera impetuosa llama de su abuso no du rará» (II, i), y Salisbury lamenta: «¡A Ricardo! Con los ojos del alma ca gados de dolor / hoy contemplo tu gloria, como estrella fugaz, / que ca del firmamento a la vil tierra» (II, iv Ricardo parece enamorado de esa imagen de su trágica caída y trata de provocarla conscientemente. De hecho, esta es una de las pocas obras históricas de Shakespeare en las que no hay escenas de batalla, lo cual trae como consecuencia la facilidad con que Bolingbroke obtiene la corona

Cuando Ricardo se ofrece «a contar historias tristes de las muertes de otros reyes», alude a la definición medieval popular de la tragedia, la «tragedia de *casibus*», derivada de la obra de Boccaccio *De Casibus Virorum Illustrium* (Sobre casos desventurados de hombres ilustres, 1355–1374), cuyos personajes sufren todos un súbito cambio en su suerte, al pasar de la buena fortuna a la adversidad y la muerte. Cuando Ricardo pide un espejo donde contemplar su caída, quizá alude a la colección inglesa de relatos similares *The Mirror for Magistrates* (El espejo para magistrados), que incluía a Ricardo II.

¿Víctima voluntaria?

El personaje de Shakespeare se imagina a sí mismo como una víctima, de Bolingbroke, de la inherente naturaleza de la monarquía, del destino y, quizá, de sus propios defectos. Pero, más importante que la causa de su trágica caída es el espectáculo que ofrece, hasta el punto de que se le acusa de «ávido de fatalidad», alguien que se regodea en las fantasías de su funesta abyección antes de que se conviertan en una necesidad política. Así, Bolingbroke solo persigue que se revoque su exilio y se le restituya su herencia, pero Ricardo ya menciona la deposición en la escena tercera del tercer acto cuando pregunta: «¿Qué debe el rey hacer ahora? ¿Debe rendirse? / El rey lo hará. ¿Debe ser destronado? / De buen grado aceptará. ¿Debe perder / el nombre de rey? Por Dios, que se desvanezca». Bolingbroke no debe hacer nada más que aparecer ante él con un ejército y aspecto amenazador.

Jugar a ser rey

El placer que halla el rey en los juegos de palabras y su locuacidad inmoderada sugieren que Ricardo es un anticipo de Hamlet. Junto con él, es uno de los pocos personajes trágicos de Shakespeare que han interpretado mujeres. Ello realza el contraste entre su hiperemotividad, que incluye cierta tendencia al llanto, y el pragmatismo y autocontrol de Bolingbroke. Por otro lado, que dos actores muy parecidos interpreten los papeles de Ricardo y Bolingbroke, o bien compartan los dos papeles, también resulta efectivo, pues ello saca a relucir el análisis que ofrece la obra sobre qué hace rey a un rey.

Algunas producciones han alternado cada noche a los actores en los papeles de Ricardo y Bolingbroke. Ello recalca la arbitrariedad de quién puede reinar y anuncia la guerra de las Dos Rosas, durante la cual el poder cambiará de la casa de Lancaster a la de York y de nuevo a la primera. Shakespeare ya había tratado este tema en las tres partes de *Enrique VI* y *Ricardo III*. En *Ricardo II* regresaba a un suceso, el asesinato de un rey legítimo, que cambiaría la percepción de la monarquía. Al mismo tiempo, por muy magnificado que parezca Ricardo, la obra defiende su argumento de que para ser rey es inevitable ser el héroe de un ciclo trágico. ■

Un grabado romántico retrata a Ricardo muriendo heroicamente a manos de Piers Exton. Se desconoce cómo se llevó a cabo su asesinato. Es posible que lo mataran de hambre.

COBRAN VIDA, MARCADA POR LOS ASTROS, DOS AMANTES

ROMEO Y JULIETA (1595)

PERSONAJES

LOS MONTESCO

Montesco Cabeza de la casa de los Montesco.

Romeo Hijo del señor y la señora Montesco de carácter romántico.

Benvolio Primo de Romeo, un joven conciliador a quien nadie escucha.

Baltasar Criado de Romeo.

LOS CAPULETO

Capuleto Cabeza de los Capuleto. Padre de Julieta. Tiene como poco 60 años.

Señora Capuleto Madre de Julieta, de 26 años de edad aproximadamente.

Julieta Hija del señor y la señora Capuleto. Tiene 13 años.

Teobaldo Primo de Julieta, un joven temperamental orgulloso de su habilidad con la espada.

Nodriza La vieja nodriza de Julieta, una mujer sencilla y cariñosa.

OTROS

Mercucio Amigo de Romeo, carismático, ingenioso y obsceno.

Escala Príncipe de Verona.

Paris Pariente de Escala. Un joven arrogante y honesto que espera casarse con Julieta.

Fray Lorenzo Fraile franciscano y boticario que casa clandestinamente a Romeo y Julieta.

Petrucio Seguidor de Teobaldo.

Tras la **riña entre los Montesco y los Capuleto**, Capuleto accede a entregar a su hija Julieta a Paris y ofrece un baile para celebrarlo.

Bajo el balcón de Julieta, **Romeo oye a esta confesar su amor** por él.

Teobaldo mata a Mercucio, Romeo mata a Teobaldo y el príncipe lo destierra.

I, I — II, I — III, I

Acto I — **Acto II**

I, III — II, V

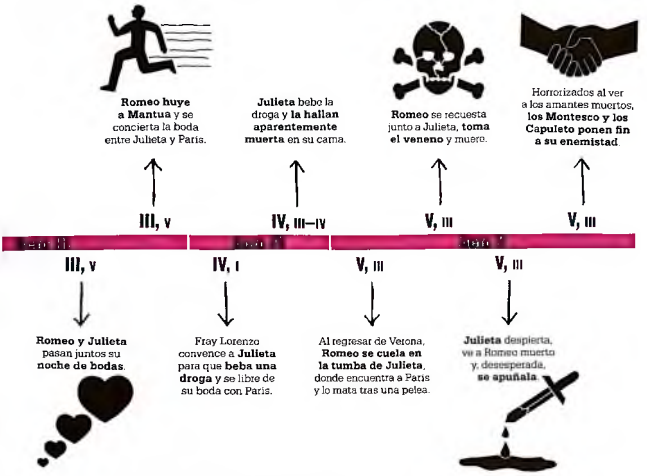
En el baile, el enmascarado **Romeo Montesco queda cautivado por la belleza de Julieta**.

Fray Lorenzo **casa en secreto a Romeo y Julieta.**

El coro sitúa la escena en Verona, donde dos familias viven enemistadas. La obra durará dos horas, dice el coro, y contará la historia de dos de sus hijos, cuyo amor maldito acabará en muerte, lo cual al final reconciliará a las familias.

A continuación la obra se vuelca en las calles de Verona y en una riña entre las familias rivales, los Montesco y los Capuleto, a la que pone fin el príncipe de Verona. Para apaciguar al príncipe, el viejo Capuleto accede a casar a su hija de 13 años con Paris, un joven pariente del príncipe, y para celebrarlo organiza un baile de máscaras. El joven Romeo Montesco y sus amigos (incluido el ingenioso Mercucio) se cuelan en el baile para ver a Rosalina Capuleto, el amor no correspondido de Romeo. Sin embargo, el joven se enamora por completo de Julieta, prima de esta.

Esa misma noche, un poco más tarde, Romeo está en el jardín que hay bajo el balcón de Julieta y la oye declarar que lo ama a pesar de la familia a la que pertenece. Al oírla, la advierte de su presencia. La pareja, eufórica, decide casarse a la noche siguiente. Fray Lorenzo y la nodriza



de Julieta acceden a ayudarlos con la esperanza de que su amor acabe con la animadversión de las familias. Al día siguiente, en la calle, Mercucio ofende a Teobaldo Capuleto y se enfrentan con sus espadas. Aunque solo lo sabe Romeo, ahora Teobaldo es su primo político, por lo que trata de detener la pelea. Pero Teobaldo hiere de muerte a Mercucio y Romeo lo mata para vengarse, lo que provoca que el príncipe lo destierre a Mantua.

El viejo Capuleto ve a Julieta afligida pero ignora qué le pasa, de manera que decide que debe casarla con París cuanto antes. Desesperada, Julieta acude a fray Lorenzo en busca de ayuda. El fraile le dice que puede librarse de la boda si toma un brebaje para dormir que hará que parezca muerta 42 horas. El fraile mandará un mensaje a Mantua para Romeo, y él podrá rescatarla del mausoleo familiar cuando ella despierte. Julieta acata el plan y la hallan aparentemente muerta la mañana de la boda.

Romeo nunca recibe el mensaje, y a sus oídos solo llega la noticia de la muerte de Julieta. Desconsolado, viaja a Verona y entra en el mausoleo de los Capuleto, donde halla a París. Ambos luchan y París muere. Romeo se tiende junto al cuerpo de Julieta, que él cree sin vida, toma un veneno y muere. Poco después, Julieta despierta y halla muerto a Romeo. Lo besa para beber el veneno de sus labios pero la muerte no llega, así que toma el puñal de Romeo, se apuñala y fallece.

Cuando se descubren los cuerpos, fray Lorenzo explica la situación al príncipe, que arremete contra las familias, cuya enemistad es culpable de esta tragedia. Los ancianos se dan la mano y acuerdan poner fin a su hostilidad.

EN CONTEXTO

TEMÁTICAS
Celos, lealtad, traición, amor romántico, amistad

ESCENARIO
Verona (Italia)

FUENTE
1562 El poema de Arthur Brooke *The Tragical History of Romeus and Juliet.*

LEGADO
1679 El dramaturgo inglés Thomas Otway sitúa la acción en la antigua Roma y ofrece un final feliz a la obra que resalta sus dimensiones políticas.

1745 David Garrick y Spranger Barry actúan en versiones rivales en Drury Lane y Covent Garden en Londres.

1845 La estadounidense Charlotte Cushman interpreta a Romeo en el Haymarket (Londres), con su hermana Susan como Julieta.

1935 Los actores John Gielgud y Laurence Olivier alternan los papeles de Romeo y Mercucio en la aclamada producción del New Theatre de Londres.

1938 Se estrena en Brno (Checoslovaquia), la versión para ballet del compositor ruso Serguéi Prokófiev.

1957 El musical de Leonard Bernstein y Steven Sondheim *West Side Story* traslada la acción a la moderna Nueva York.

1994 Pralipe, compañía gitana exiliada de Macedonia, presenta en Bosnia a un Romeo cristiano y una Julieta musulmana.

Romeo y Julieta es tal vez la más familiar de las obras de Shakespeare, el relato de dos jóvenes amantes condenados a permanecer separados. Hay muchas otras historias de amantes separados, pero la intensidad del romance de Romeo y Julieta confiere al drama shakesperiano una carga emocional que lo ha mantenido vigente a través del tiempo.

Romeo y Julieta se enamoran a primera vista, se casan al día siguiente y gozan de una preciosa y breve noche de amor antes de separarse a causa de la hostilidad entre sus familias y sumirse en la espiral de acontecimientos que los lleva al suicidio. Pocas obras han captado tan bien la energía salvaje y embriagadora de la emoción juvenil, no solo reflejada en su amor, sino en su rabia, su vitalidad y su volubilidad en un mundo fracturado donde los adultos no son capaces de ofrecer sabios consejos. No es de extrañar que la obra parezca a menudo hablar a la juventud contemporánea con una inmediatez tan sorprendente.

Shakespeare desvela el destino que aguarda a los jóvenes desde el principio. En los breves 14 versos introductorios (que conforman un soneto), el coro refiere la trama entera al contarnos que la obra gira en torno a unos amantes cuya vida está «marcada por los astros», dos enamorados cuyo triste hado enlazado está escrito en las estrellas, y que morirán antes de que sus padres entren en razón: «Los pavorosos lances de este amor / lastrado por la muerte y por el odio / familiar, implacable hasta su fin, / llenarán por dos horas el teatro» (Prólogo).

> Corazón, ¿has amado alguna vez? Jamás he visto una belleza igual.
> **Romeo**
> **Acto I, escena v**

> Lo que llaman rosa con otro nombre olería igual.
> **Julieta**
> **Acto II, escena i**

Para el público moderno, acostumbrado a películas cuyo argumento solo trata de mantener al espectador en vilo, con giros inesperados hasta el final, es toda una sorpresa. Los críticos de hoy se podrían sentir obligados a advertir la anticipación del desenlace. Sin embargo, lejos de estropear la obra, más bien le da el impulso que convierte a *Romeo y Julieta* en un drama sumamente atractivo. Sabemos lo que va a pasar a los jóvenes amantes cuando se junten, pero ellos no. Y aunque sabemos que su amor está condenado al fracaso aun cuando se entregan a él con ese seductor encanto, candor y optimismo, apenas podemos apartar la vista mientras se precipitan ciegamente hacia su fatídico fin.

De hecho, la sensación de que su amor es tan poderoso e inevitable que solo puede acabar en muerte es lo que ha cautivado de esta historia

La extrema juventud de los protagonistas quizá responda al deseo de mostrarlos al público como inocentes. Franco Zeffirelli escogió para su versión cinematográfica del año 1968 a Olivia Hussey como Julieta. Solo tenía 16 años.

desde que se representara por primera vez en la década de 1590. Para los románticos, en particular los jóvenes, la idea del amor frente a un mundo cruel es fascinante.

Orígenes de la historia

El relato en que dos jóvenes amantes prefieren morir juntos a vivir separados tiene raíces antiguas. Las *Metamorfosis* de Ovidio, por ejemplo, contienen la historia de Píramo y Tisbe, que Shakespeare parodió en su siguiente obra, *Sueño de noche de verano*. En el siglo II d.C., la *Efesíaca*, del autor griego Jenofonte de Éfeso, narra cómo Habrócomes y Antía, de 16 y 14 años respectivamente, llevan a cabo un pacto de suicidio (que para su fortuna no tendrán que cumplir).

La historia de Romeo y Julieta cobró especial popularidad en la Italia del siglo XVI gracias a versiones como la novela de 1530 de Luigi da Porto *Giulietta e Romeo*. En ella, las dos familias enemigas, los Montecchi (Montesco) de Verona y los Capeletti (Capuleto) de Cremona, eran históricas. El poeta Dante dice de ellas en su *Purgatorio* que son el centro de un enfrentamiento civil en la Italia del siglo XIII. No obstante, la fuente más cercana a Shakespeare fue la versión inglesa en forma de poema que escribió en 1562 Arthur Brooke y tituló *The Tragical History of Romeus and Juliet* («La trágica historia de Romeo y Julieta»).

Los cambios de Shakespeare

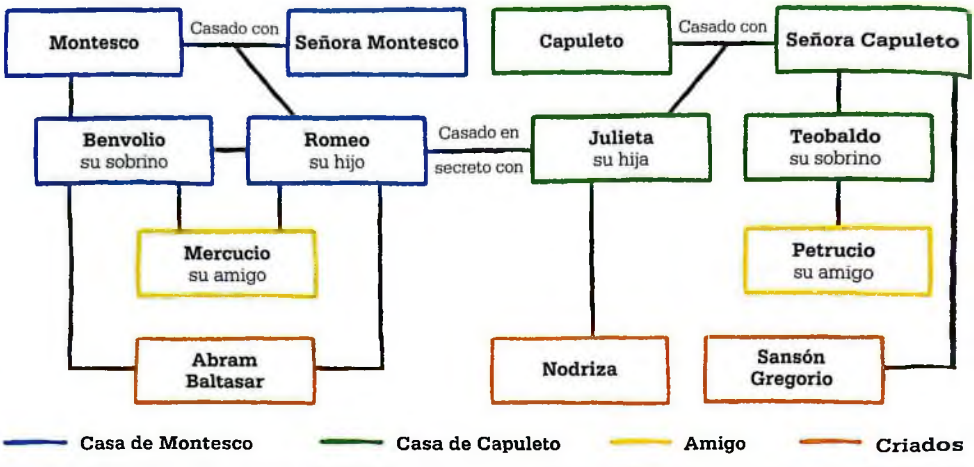
Muchos de los personajes principales de *Romeo y Julieta* son los mismos que los del poema de Brooke. La diferencia radica en cómo trata la historia Shakespeare. En *Romeo* »

Disputas isabelinas

Romeo y Julieta se escribió en una época en que Inglaterra estaba más dividida que nunca. El rey Enrique VIII se había separado de la Iglesia católica romana en 1533, y esa herida aún estaba abierta. El régimen protestante de Isabel I (en la imagen), hija de Enrique VIII, recibía ataques de los católicos, tanto del país como del extranjero, que el régimen contraatacaba bajo el mando del primer ministro, Robert Cecil, cuyos secuaces perseguían sin piedad a los recusantes católicos. Por su parte, los representantes de la Contrarreforma conspiraban para devolver al redil a la Inglaterra protestante.

La generación más joven, de la que Shakespeare formaba parte, se encontraba atrapada entre ambos bandos, y puede que tal vez *Romeo y Julieta* pretendiera recordarles las trágicas consecuencias que su amargo conflicto tenía para sus hijos. Los personajes de Romeo y Julieta podían haber hallado sus homólogos en Inglaterra, donde protestantes y católicos podían hacer las veces de las familias enemigas Montesco y Capuleto.

Las casas enemigas de Verona



y Julieta, los amantes solo gozan de una noche juntos tras su boda. En el poema de Brooke, Romeo visita a Julieta cada noche durante un mes o dos. El relato de Shakespeare tiene un ritmo más rápido, lo cual acentúa la trágica brevedad del romance. Shakespeare, además, muestra una actitud muy diferente hacia los enamorados. Brooke no los aprueba –son «amantes desafortunados que se entregan con delirio a un deseo deshonesto, desoyendo la autoridad y el consejo de padres y amigos»–, mientras que Shakespeare está de su parte. En *Romeo y Julieta*, son víctimas inocentes –Julieta solo tiene 13 años– que, a través de la belleza y la pasión de su amor, se elevan muy por encima de la amarga disputa de sus padres. Es esa compasión magnánima la que confiere tanto atractivo a Shakespeare y hace al mismo tiempo tan subversivo su mensaje.

> Mi corazón es
> ancho como el mar,
> y mi amor, tan
> profundo; cuanto más
> doy, más tengo;
> los dos son infinitos.
> **Julieta**
> **Acto II, escena I**

Los personajes del poema de Brooke son en gran parte arquetipos, pero en *Romeo y Julieta* tienen más sustancia y son más reales. Shakespeare también da vida propia a personajes menores, como el bienintencionado fray Lorenzo y la parlanchina y vivaz nodriza. Por otro lado, el amigo de Romeo, el ingenioso y práctico Mercucio, es una creación suya por completo, y una de las más seductoras. Es precisamente la muerte de Mercucio en una riña con espadas al principio del tercer acto lo que hace virar la trama de un modo radical de comedia a tragedia.

Revolución sobre el escenario

Hoy es difícil apreciar lo revolucionario que fue Shakespeare al llevar esta historia a los escenarios ingleses. Las novelas italianas eran cada vez más populares entre los jóvenes de la época –Shakespeare no había cumplido aún los 30 cuando escribió *Romeo y Julieta*–, pero nadie había llevado aún un relato así al teatro. Antes de él, el drama trágico giraba sobre todo en torno a nobles señores y poderosos guerreros en magníficos escenarios. Aquí, la pareja de héroes son dos adolescentes contemporáneos distinguidos por su amor y su forma de hablar, presentados en una ciudad corriente que se llama Verona pero que podría ser cualquier otra. No era una gran épica que se desarrollaba poco a poco, como las tragedias anteriores, sino que ofrecía un ritmo rápido, vertiginoso y subido de tono.

En los breves y calculados versos con que el coro esboza el escenario, Shakespeare parece situarnos frente a la misma obra aleccionadora sobre un amor maldito que aparece en la versión de Brooke. Pero, en cuanto acaba el prólogo, el poeta nos sumerge en la anárquica realidad de la enemistad y el poema formal da paso a una riña descomunal en las calles de Verona. Con la prosa más tosca y gestos rudos, dos pares de criados, Sansón y Gregorio, y Abram y Baltasar, intercambian amenazas obscenas. Sansón amenaza con cortar el pescuezo a las muchachas de los Montesco.

Se desenvainan las espadas, empieza la lucha y pronto se suman a la pelea los jóvenes de las familias, seguidos al poco por el anciano Capuleto, que blande su espada sin fuerza contra el viejo Montesco, igual de débil –tan débil, sugiere su esposa, mucho más joven, como su «espada» marital. Es un mundo caótico de poses masculinas donde hasta los viejos, que deberían tener más conocimiento, se unen a la refriega, y la sabiduría y los consejos se dejan en las dudosas manos de fray Lorenzo y la nodriza de Julieta.

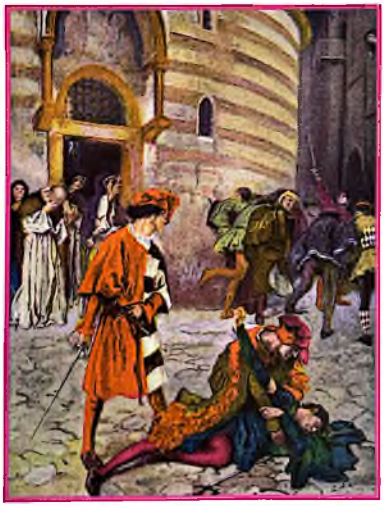
¿Qué hay en un nombre?

En una ciudad tan disfuncional, el «nombre» lo es todo, y la sustancia y el sentimiento verdaderos se pierden. Pero cuando Romeo y Julieta se embarcan en su romance, ella se da cuenta de que un nombre puede ser una trampa terrible y se lamenta con sus célebres versos: «Oh, Romeo, Romeo, ¿por qué has de ser Romeo? [...] Lo que llaman rosa / con otro nombre olería igual» (II, i). Julieta anhela que su amor ofrezca un modo de trascender la trampa de los nombres: «Renuncia a tu nombre, / que no forma parte de ti, y, a cambio, / tómame a mí» (II, i). Pero al final, ni siquiera su amor verdadero es suficiente. «¿En qué vil parte de mi anatomía / vive mi nombre?» (III, iii), pregunta Romeo a fray Lorenzo tras su destierro, pues se percata también del veneno que lleva su nombre y desespera queriendo deshacerse de él. Su nombre, precisamente, se convierte en su sentencia de muerte.

Fórmulas poéticas

En el mundo de falso honor de Verona, hasta el amor es una pose. Cuando Romeo aparece por primera vez, paseando distraído después de la pelea, está enamorado, pero no de Julieta –a quien aún no conoce–, sino de Rosalina, una muchacha Capuleto a quien jamás vemos, lo que indica que es tan insustancial como el amor del joven.

El soneto, breve forma poética de 14 versos cuyo primer autor de enorme influencia fue Petrarca, el »



El público contemporáneo debió ver en Mercucio un retrato del dramaturgo Christopher Marlowe, quien, como él, murió en una riña con espadas, en 1593. Esta ilustración es de 1903.

Este balcón de una casa del siglo XIV en Verona se conoce como el de Julieta. El inmueble podría haber pertenecido a los Capuleti, en quienes se basa la familia Capuleto.

poeta italiano del siglo XIV, se había convertido en la época de Shakespeare en la forma literaria estándar para expresar el amor, aunque él mismo insuflaría pronto vigor a esa forma con sus versos. Los sonetos empleaban toda una serie de figuras retóricas, entre ellas el oxímoron –la combinación de dos términos contradictorios, como «fuego frío» u «odio amoroso». Los versos que Romeo dedica al amor, en ese momento bajo la figura de Rosalina –considerados por algunos estudiosos un soneto–, están repletos de oxímoron convencionales: «¡Oh pendenciero amor, odio amoroso, / oh absoluto que nace de la nada! / ¡Liviandad grave, vanidad sensata, / monstruoso caos de hermosa apariencia, / plúmbea pluma, humo claro, fuego frío» (I, i).

Romeo aún tiene que aprender que también el amor debe separarse de esas convenciones para hallar algo más verdadero. Incluso cuando ve por primera vez a Julieta, habla de ella con pareados formales: «Did my heart love till now? Forswear it, sight, / For I ne'er saw true beauty till this night» («Corazón, ¿has amado alguna vez? / jamás he visto una belleza igual»; I, v).

> ¡Adiós! Qué dulce
> es esta despedida:
> diría adiós hasta
> que sea de día.
> **Julieta**
> **Acto II, escena I**

Rompiendo moldes

Cuando los jóvenes Romeo y Julieta se hablan por primera vez, comparten los versos de un soneto con fiera intensidad, y el soneto, tradicionalmente la más personal y tácita de las formas poéticas, se convierte en una tierna conversación, un diálogo poético de extraordinaria belleza. Ambos comparten el pareado final, como para enfatizar su milagrosa conexión y único destino: «**Julieta**: El santo no se mueve, aunque conceda. **Romeo**: Pues no te muevas tú mientras te rezan [*Besándola.*]» (I, v).

A partir de ese momento, Romeo abandona la rima casi siempre al dirigirse a Julieta, y ambos suelen hablar en verso suelto, pues han hallado un modo nuevo y más auténtico de interactuar. Es la joven Julieta la que madura primero hacia esa nueva expresión del amor y arrastra a Romeo en su despertar.

La escena del balcón

En esta escena, metáfora teatral de un amor en el que se interponen obstáculos, Romeo habla a Julieta desde el jardín bajo su balcón. La idea de que la altura del balcón los separe sobre el escenario les permite entablar un diálogo con una pasión que sería imposible si estuvieran juntos, pues solo podría llevarlos al contacto físico.

> ¡Malditas familias!
> Me han convertido
> en carne de gusanos.
> **Mercucio**
> **Acto III, escena I**

El lenguaje del amor

Shakespeare halló un lenguaje para el amor, dotado de frescura e inmediatez, que era absolutamente nuevo para el verso inglés: rico en imágenes pero sinceramente personal, y acuñado por esta honesta y joven pareja, con abundantes alusiones poéticas –como el anhelo de Julieta de ser un halconero para traer de vuelta al balcón Romeo– en sustitución de metáforas más formales. Con su lenguaje y su relato, Shakespeare se desvía de las convenciones divisorias del pasado hacia un nuevo modo de expresión más sincero y profundo. Los versos de Romeo y Julieta resuenan con auténtica emoción. Rara vez se ha expresado el amor joven con tal ternura y belleza.

Con todo, su amor está maldito desde el principio. Julieta desea fervientemente que el tiempo corra y traiga la noche, esa «noche del amor» (III, ii) que les permitirá estar juntos. Pero la noche es a la vez tiempo de amor y símbolo de muerte, y esa rauda carrera hacia la oscuridad es también una carga que se precipita hacia los galopantes hechos que les traerán su trágico final.

Romeo y Julieta está repleta de oposiciones: la luz frente a la oscuridad, la juventud frente a la vejez, el tiempo que discurre rápido o lento, la luna frente a las estrellas, el amor frente al odio. Cuando Julieta describe a Romeo a su nodriza –«¡Oh, que mi único amor nazca de mi único odio!» (I, v)–, parece que hubieran cobrado vida los oxímoron de los versos de Romeo a Rosalina.

Al final la oscuridad se impone. El amor de Romeo y Julieta no puede triunfar, pues sus ideales románticos no pueden competir contra la fuerza de la hostilidad entre sus mayores. No obstante, una vez muertos, son el catalizador que pone un fin abrupto a esa animadversión. Capuleto ofrece su mano a Montesco diciendo: «Tiéndeme la mano, hermano Montesco» (V, iii), mientras cada uno elogia al hijo del otro. El príncipe se alza sobre sus cuerpos lamentándose: «El nuevo día trae una paz lóbrega: / ni el mustio sol asoma la cabeza» (V, iii), y los que siguen vivos sienten una profunda vergüenza. ■

Adrienne Canterna coreografió e interpretó la danza del ballet *Romeo y Julieta*, dirigido por su esposo Rasta Thomas. Su producción combinó la música de Prokófiev con música moderna.

Adaptaciones

Se han adaptado como mínimo 30 óperas y ballets a partir de *Romeo y Julieta*, incluido el ballet de 1935 de Prokófiev y la ópera de 1867 de Gounod. El musical de Leonard Bernstein y Stephen Sondheim de 1957 *West Side Story* traslada la acción al barrio neoyorkino del Upper West Side, donde se enfrentan bandas rivales, los Sharks y los Jets. Muchas otras obras de teatro se han basado en esta, como el musical *Roméo et Juliette: de la Haine à l'Amour* («Romeo y Julieta: del odio al amor», 2001), del compositor francés Gérard Presgurvic.

De igual manera, se han creado más de 60 versiones cinematográficas, entre ellas la producción de Clémence Maurice de 1900. Una de las más famosas es la película de 1968 de Franco Zeffirelli, que causó sensación por la controvertida escena de desnudo de sus jóvenes y bellos actores. Olivia Hussey, que interpretó a Julieta, solo tenía 16 años. *Romeo y Julieta* de Baz Luhrmann (1996; en la imagen), tuvo a Leonardo DiCaprio y Claire Danes como protagonistas, y situó la acción en un mundo moderno de jóvenes irritados y atrevidos en la californiana «Verona Beach».

CURSO DE
FIEL AMOR
JAMAS CORRIO
TRANQUILO

SUEÑO DE NOCHE
DE VERANO (1595)

PERSONAJES

Teseo Duque de Atenas, conquistador de las amazonas.

Hipólita Reina de las amazonas, capturada y prometida a Teseo.

Egeo Padre de Hermia.

Hermia Hija de Egeo, morena, baja y apasionada, enamorada de Lisandro.

Lisandro Joven romántico enamorado de Hermia.

Demetrio Más realista que Lisandro, pero también corteja a Hermia.

Helena Alta y rubia, enamorada de Demetrio.

Oberón Rey de las hadas.

Titania Reina de las hadas.

Coquito (Puck o Robin Goodfellow) Duende malicioso.

Frejolillo, Telaraña, Mostacilla y Polilla Hadas que asisten a Titania.

Membrillo (Quince) Carpintero que hace de Prólogo.

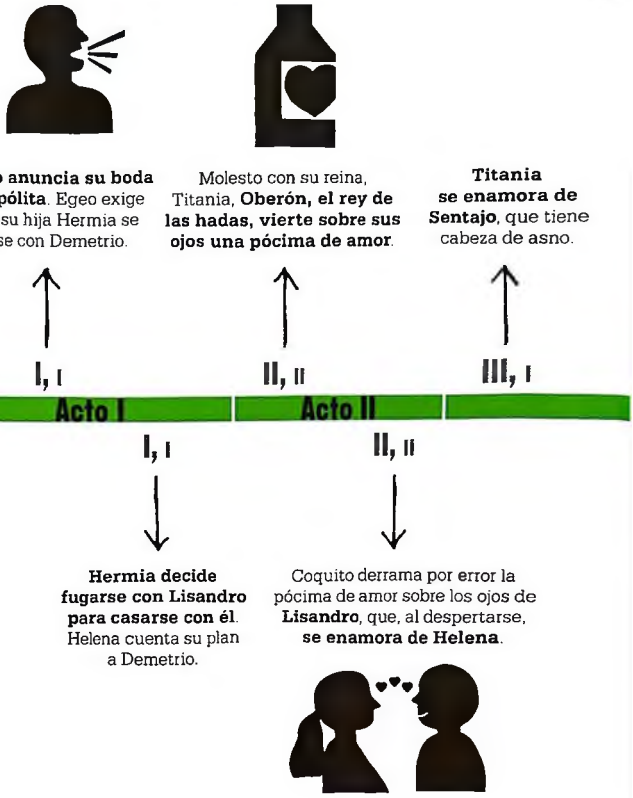
Sentajo (Bottom) Tejedor que hace de Píramo, cuya cabeza se transforma en la de un asno.

Flautín (Flute) Remiendafuelles que interpreta a Tisbe.

Morros (Snout) Estañador que interpreta a la Pared y teme que el león dé demasiado miedo.

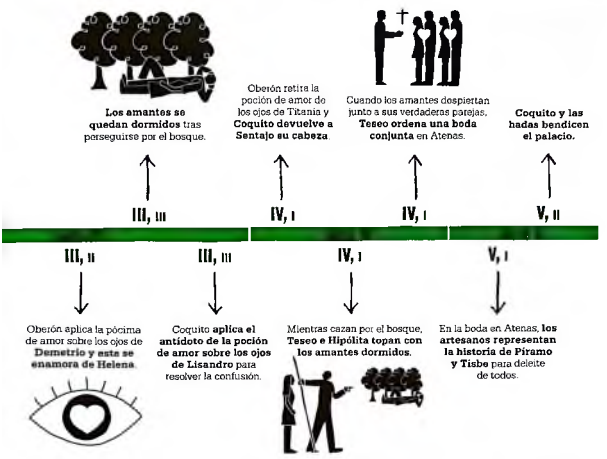
Justín (Snug) Ebanista torpe que interpreta al León.

Hambrón (Starveling) Sastre que interpreta a la Luna.



En Atenas, Teseo se prepara para su boda con Hipólita, la reina conquistada de las amazonas, cuando de pronto aparece Egeo quejándose de que su hija Hermia se niega a casarse con Demetrio porque, dice, Lisandro la ha embrujado. Teseo ordena a Hermia que se case con Demetrio. Entonces Hermia y Lisandro deciden escapar juntos y acuerdan encontrarse a la noche siguiente en el bosque. Hermia le confía el plan a Helena, pero esta quiere a Demetrio y, para ganarse su amor, le cuenta el secreto. Un grupo de artesanos decide reunirse en el bosque a fin de ensayar una obra para celebrar la boda.

En el bosque, el rey y la reina de las hadas, Oberón y Titania, discuten acerca de un niño que ha sido sustituido por otro. Oberón manda al travieso Coquito en busca de una flor cuyo jugo, cuando se coloca en los ojos de un durmiente, hace que este se enamore de la primera persona que ve al despertar. Demetrio y Helena persiguen por el bosque a Hermia y Lisandro. Oberón ordena a Coquito que, mientras él derrama el jugo sobre los ojos de Titania, el duende lo haga sobre los ojos de De-



metrio para que se enamore de Helena, pero Coquito derrama por error el jugo sobre Lisandro, quien despierta, ve a Helena y se enamora de ella.

Mientras ensayan los artesanos, Coquito cambia la cabeza del tejedor Sentajo por la de un asno. Sus compañeros huyen, pero Titania, que se halla durmiendo cerca, despierta y se enamora de él. Cuando aparecen los amantes, está claro que algo ha salido mal, así que Oberón trata de arreglarlo aplicando el jugo sobre los ojos de Demetrio. Demetrio, entonces, también se enamora de Helena pero esta cree que todo es una broma cruel. Los chicos y las chicas se pelean, corren por el bosque y luego se quedan dormidos. Mientras duermen, Coquito retira el hechizo de los ojos de Lisandro.

Oberón deshace el encantamiento de los ojos de Titania, que se queda horrorizada cuando despierta con Sentajo en sus brazos. Oberón ordena a Coquito que cambie la cabeza de Sentajo y luego se reconcilia con su reina.

Teseo e Hipólita, que estaban de caza con Egeo, se encuentran con los amantes dormidos. Cuando despiertan, Hermia se empareja con Lisandro y Demetrio con Helena. Teseo ordena que se les unan en una boda triple. Los artesanos acaban su ensayo y regresan a Atenas.

Tras la boda, los artesanos representan su obra *Píramo y Tisbe*, que versa sobre dos amantes separados. En la obra, Tisbe ve un león y, al salir corriendo, se le cae la capa. Píramo la encuentra y se apuñala. Tisbe descubre el cadáver de Píramo y se mata. La corte apenas puede reprimir su risa y, cuando termina la obra, Teseo pone fin a la jarana. Coquito encabeza una procesión de hadas por el palacio.

EN CONTEXTO

TEMÁTICAS
Amor, identidad, razón, locura

ESCENARIOS
La Atenas mítica y un bosque de las afueras

FUENTE
8 D.C. Las *Metamorfosis* de Ovidio y diversos mitos griegos.

LEGADO
1604 En la corte del rey Jacobo I se ofrecen las primeras producciones conocidas.

1662 Se representa una versión poco lograda. Samuel Pepys, diarista inglés, la describe como «la obra más insípida y ridícula que haya visto jamás».

1692 El actor inglés Thomas Betterton encarga a Henry Purcell la música para la versión *La reina de las hadas*.

1905 El director austriaco Max Reinhardt utiliza un escenario giratorio para presentar la obra en Berlín.

1914 Harley Granville-Barker, actor y director británico, escenifica una controvertida versión futurística.

1960 El compositor británico Benjamin Britten adapta la obra a la ópera.

1970 La célebre producción minimalista de Peter Brook para la RSC presenta como escenario una caja banca.

2006 Tim Supple, director de teatro británico, transforma la obra en un cuento hindú situado en Chennai (India).

Sueño de noche de verano es única en el variopinto canon de Shakespeare. Abunda en romance y poesía, humor y belleza, y es un despliegue de fantasía, un viaje al mundo de la magia que explora toda la ternura, entusiasmo y peligro del amor. Su historia ha hallado eco en todas las culturas y se ha representado en el mundo entero.

La obra no se sitúa en una noche cualquiera, sino en la noche del solsticio de verano, que tenía ya un significado místico en la antigüedad. La Inglaterra de Shakespeare, con unas raíces paganas mucho más profundas que las de tradición cristiana, vivía esta como la noche en que se sentía la magia en el aire y salían las hadas y los duendes. Pero no es que todo el mundo creyera en ellos. Edmund Spenser, que por aquel entonces escribió el poema *The Faerie Queene* (La reina de las hadas), declaró: «La verdad es que no hay cosas así, ni siquiera la sombra de esas cosas». Shakespeare se limitó a servirse de la magia de esa noche para ahondar en la interacción entre imaginación y realidad, locura y razón, amor y sentido común, y para contar una historia que es a un tiempo una cautivadora delicia y un viaje a los rincones oscuros de la mente. El poema de Spenser, pese a situarse en el mundo de las hadas, trataba sobre la reina de carne y hueso, Isabel I, y es difícil no ver a Isabel también en Titania e Hipólita, las fuertes soberanas de la obra de Shakespeare.

Boda y matrimonio

No se sabe con certeza cuándo se escribió *Sueño de noche de verano*,

La producción de Tim Supple para la RSC en 2006 situaba la acción en India. Los versos se declamaban en una mezcla de inglés y seis lenguas indias. En la imagen, Sentajo se lamenta de su cabeza de asno.

> Oh, grave noche, oh,
> noche fatigosa y larga,
> ¡caigan tus horas!
> **Helena**
> **Acto III, escena II**

pero hay quien sugiere que se creó para celebrar una boda, probablemente la de la joven Isabel de Vere con el conde de Derby en 1595. Otros se muestran en desacuerdo con esta idea, pero lo que es verdad es que la obra parece desarrollarse a la manera de un historiado baile de máscaras. Empieza con el anuncio de una boda –que tantas veces es el final de un drama– y termina la noche de una boda triple.

Las bodas, que se celebran en Atenas, en el mundo real, son solamente breves escenas que enmarcan el viaje salvaje y espectacular al bosque de las hadas. Entre el mundo de los amantes, las hadas y los «menestrales» hay una simetría y un movimiento comparable a una danza, que culmina en la mágica procesión a la luz de las antorchas que pone el punto final. La pieza puede verse como un exquisito regalo de bodas y como una lección acerca de la verdadera naturaleza del amor que los novios deben aprender antes de embarcarse en la vida conyugal.

La ciudad y el bosque

Sueño de noche de verano tiene una estructura triple. Comienza en la ciudad, se traslada al bosque y luego regresa a la urbe. La ciudad es el mundo del orden, la razón y la disciplina, pero en esta ciudad se ha roto el orden. Los personajes deben volver a la naturaleza a fin de aprender las lecciones necesarias para habitar el mundo real. Se trata, en muchos sentidos, de un viaje interior, introspectivo, aunque, aparte del viaje personal, también es el viaje de una sociedad que redescubre lo que de verdad importa.

Es evidente que los atenienses tienen mucho que aprender sobre el matrimonio. Cuando empieza la obra, Teseo explica que conquistó por la fuerza a Hipólita, reina de las amazonas (una tribu de guerreras): «Hipólita, te he conquistado con mi espada / y tu amor he ganado a fuerza de ofenderte» (I, i). Por otra parte, el anciano Egeo pide para su hija Hermia la pena de muerte si esta se niega a casarse con Demetrio. Incluso el «indulto» de Teseo solo ofrece a Hermia la posibilidad de apartarse de la vida en un convento. Teseo y Egeo tienen la ley de su parte, pero su mundo de «razón» y «juicio» muestra muy poca comprensión de los sentimientos y el amor humano. De hecho, la visión de Teseo está completamente exenta de simpatía por la imaginación y la poesía, así como por el amor, que compara con una especie de locura: «El lunático, el enamorado y el poeta / son todos ensamblados »

> El lunático,
> el enamorado y el poeta
> son todos ensamblados
> de imaginación [...]
> **Teseo**
> **Acto V, escena I**

Idilio inglés

Se dice que el bosque de *Sueño de noche de verano* está fuera de Atenas, pero en realidad es un bosque inglés, como el de Arden que Shakespeare conocía tan bien. La obra parece un himno a Inglaterra, llena de magia pero práctica y real, y quizá un recordatorio para los gobernantes de lo que realmente importa.

Las flores silvestres de las que habla Oberón, rey de las hadas, son las de un bosque inglés, al que insufla vida la ternura y el saber de un escritor que había vagado por él desde la infancia. El autor pone en boca de Oberón, rey de las hadas, las palabras siguientes: «Sé de un bancal donde el tomillo agreste alienta, / la campanilla y la violeta cabizbaja, endoselado todo de aromosa hiniesta, / de rosas almizcleñas y de flor de espino» (II, i).

Las nieblas y los campos empapados y el cansado labrador que describe Titania, reina de las hadas, son todas escenas inglesas, no de Atenas, y los artesanos que representan la obra son tan ingleses como se pueda imaginar.

> Todo eso son figuraciones de los celos [...]
> **Titania**
> **Acto II, escena I**

de imaginación» (V, I). Para Teseo el amor es un delirio; la poesía, un ojo que gira en puro frenesí.

Paralelismo con Verona

En cierto modo, la Atenas de Teseo es tan insalubre como la hostil Verona que lleva a la tragedia en *Romeo y Julieta* (escrita hacia la misma época). Al igual que Romeo y Julieta, Hermia y Lisandro son amantes marcados por las estrellas, condenados a verse separados por sus insensatos y tiránicos padres. Cuando Lisandro lamenta que el «curso de fiel amor jamás corrió tranquilo» (I, I), parece estar hablando de Romeo y Julieta. El viaje al bosque de *Sueño de noche de verano* es el viaje que deberían emprender los Montesco y los Capuleto para que Romeo y Julieta gozaran de un final feliz.

Un bosque imaginario

El bosque donde penetran los cuatro amantes y los artesanos es un rincón de la imaginación, un lugar de sueños y fantasía donde el orden convencional de las cosas se vuelve del revés. Hoy los psicólogos dirían que pertenece al reino del subconsciente, y los críticos exploran su simbolismo psicológico, su expresión de los deseos sexuales y las cuestiones de género. En la época de Shakespeare no era más que el mundo de los sueños y las hadas. De hecho, la obra entera se presenta como un sueño en el que el espectador se extravía. Tal como dice Coquito al final: «Si hemos hecho aquí nosotros, / sombras, algo que os ofenda, / pues pensad así vosotros / (y ya todo tiene enmienda): / que no más habéis echado / una siesta / mientras esta / visión se os ha mostrado» (Epílogo).

El bosque de sueños es un lugar donde se subvierte la normalidad. Aunque parece más una pesadilla que un sueño. Los personajes interpretan papeles, llevan máscaras y disfraces, cambian de rol, se comportan de un modo ajeno a su carácter, sufren delirios, intercambian su estatus o sus amantes, e incluso acaban con otra cabeza, como le ocurre al tejedor Sentajo. Aquí el mundo de la razón y el «sentido común» –o lo que se considera como tal– se desvanece y nada es seguro. Las identidades cambian y se transforman sin cesar.

> Y aunque es más bien pequeña, es toda una furia.
> **Helena**
> **Acto III, escena II**

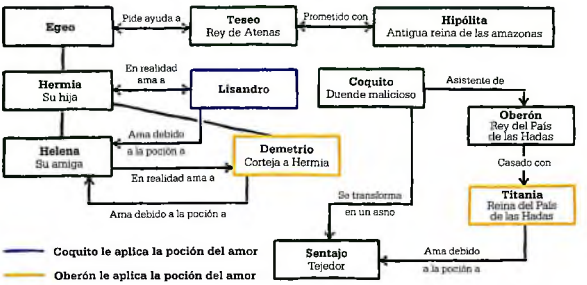
Confusión de identidades

La pérdida de la identidad es algo perturbador, a menudo terrorífico. ¿Qué es el amor si puede cambiar tan fácilmente? ¿No está el amor

Adaptaciones

Debido a su estructura, esta pieza no siempre ha recibido buen trato por parte de los adaptadores. En el siglo XVII en particular, se tomaron licencias como la de llevar a escena solo los elementos cómicos. Por otro lado, su naturaleza, propia de una representación festiva, ha llevado a muchos a acompañarla de música. Una excelente versión musical fue *La reina de las hadas* (1692), del compositor inglés Henry Purcell, que intercaló exquisitos bailes de máscaras entre las escenas. En 1842 Mendelssohn escribió para una producción una música de acompañamiento que incluía la «Marcha nupcial». En el siglo XX, los adaptadores se interesaron más por su simbolismo sexual y psicológico. La versión de 1970 de Peter Brook se representó en una simple caja blanca y primaron los aspectos adultos sobre el espectáculo. La ópera de 1960 de Benjamin Britten tenía un coro de hadas formado por jóvenes tiples que ofrecía un casto contrapunto a los libidinosos adultos. Las versiones para el cine incluyen la épica de Max Reinhardt (1935) y la de Michael Hoffman (1999), una especie de culebrón situado en la Toscana (en la imagen).

Relaciones en *Sueño de noche de verano*



ligado a la identidad de una persona? Hermia, la más constante de los amantes, empieza a cuestionarse quién es en realidad cuando Lisandro, que antes le profesaba su amor, de pronto parece odiarla: «¿No soy yo Hermia? ¿No eres tú Lisandro?» (III, ii). Sin embargo, al principio de la obra Helena dice que sería más feliz si fuera Hermia para ser amada por Demetrio, que por serlo daría el mundo entero.

En el bosque todos se «convierten» bajo la influencia del malicioso y transformista Coquito, y el efecto es sin duda de pesadilla. Los jugos mágicos del amor los trastocan, cambian de modo radical el amor por odio y el odio por amor. Y aunque Sentajo es el que sufre la transformación más dramática, es el que permanece más constante. Puede que tenga la cabeza de un asno, pero siempre es cortés con Titania y con las hadas que lo atienden, y la relación entre él y Titania, aunque ilusoria en muchos aspectos, es la más dulce y tierna de la obra. De hecho, es Sentajo quien tiene la visión más sensata del amor, evidente cuando le dice a Titania sobre su enamoramiento: «Uno diría, señora, que tiene usted muy poca razón para eso. Aunque ello es, a decir verdad, que razón y amor no suelen hacer buenas migas en estos tiempos» (III, i).

Un final feliz

Los artesanos muestran la verdadera comprensión del amor y atraviesan la locura del bosque con su identidad intacta. Hasta cuando interpretan a los personajes de su obra siguen siendo ellos mismos. Morros no se convierte en la Pared, solo la «representa», como él dice.

Es lógico, por lo tanto, que estos hombres sencillos traigan a la obra y la razón y el buen humor al final, dejando el reino de los sueños a las hadas y restaurando así las fronteras adecuadas. Al final, todo el mundo se acuesta, agradecido de poner fin a una noche salvaje, y las hadas vuelven a habitar la casa como sueños protectores: «Pero toda la historia que de esta noche cuentan / y sus almas todas a una así transfiguradas / atestiguan de algo más que meras fantasías / y montan a algo de importante consistencia; / mas, sea como sea, raro y admirable» (V, i). ■

> Ya el león hambriento ruge
> y a la luna el lobo aúlla;
> ya el labriego ronca y cruje,
> roto de trajín y bulla.
> **Coquito**
> **Acto V, escena II**

NO HA DE HABER FUNDAMENTO SEGURO SI SE BASA EN LA SANGRE

EL REY JUAN (1596)

PERSONAJES

Rey Juan Rey de Inglaterra. Es vanidoso, cruel e indeciso.

Reina Leonor Madre del rey Juan.

Felipe, el Bastardo Hijo ilegítimo del hermano mayor de Juan, Ricardo I. Luego lo nombran Ricardo Plantagenet.

Rey Felipe de Francia Respalda el derecho de Arturo al trono inglés.

Luis, el delfín Hijo del rey Felipe.

Blanca de Castilla Sobrina del rey Juan.

Cardenal Pandulfo Representante del Papa.

Duque de Austria Asesinó a Ricardo I y ahora defiende a Arturo.

Arturo Hijo del hermano mayor de Juan, Geoffrey, luego duque de Bretaña.

Constanza Madre de Arturo.

Príncipe Enrique Hijo de Juan, luego Enrique III.

Hubert Leal partidario del rey Juan.

Conde de Pembroke, conde de Salisbury Nobles que se rebelan contra Juan.

Lady Falconbridge Madre de Felipe el Bastardo.

Robert Falconbridge Hijo legítimo de lady Falconbridge.

El rey Felipe de Francia **exige al rey Juan que renuncie a su trono** en favor de Arturo, pero Juan le desafía.

El cardenal Pandulfo excomulga al rey Juan por desafiar al Papa. El rey Felipe rompe su alianza.

El bando inglés sale victorioso. Juan ordena a Hubert que mate a Arturo

I, I

III, I

III, III

Acto I

Acto II

Acto III

II, I

III, II

Los franceses y los ingleses lidian una batalla sin claro vencedor frente a las puertas de Angers. **La paz llega** con la unión entre Blanca, la sobrina del rey Juan, y Luis, hijo del rey Felipe.

Durante la batalla contra los franceses, **Felipe el Bastardo decapita al duque de Austria y rescata a la reina Leonor**, a quien habían capturado los galos.

Inglaterra y Francia se preparan para la guerra. Robert Falconbridge riñe con su hermano, Felipe. Ambos claman su derecho a la herencia de su padre. Robert insiste en que su hermano es el hijo ilegítimo de Ricardo I, Corazón de León. La reina Leonor reconoce las facciones de su hijo en Felipe y lo rebautiza como sir Ricardo Plantagenet, aunque todos continúan llamándolo el Bastardo.

A las puertas de la ciudad de Angers (en Francia, pero propiedad de los ingleses), los reyes inglés y galo exigen que abran las mismas para dejarlos entrar. Se libra una batalla de la que ambos bandos reclaman la victoria. Se pacta la paz al concertar el matrimonio entre el delfín y la sobrina de Juan, Blanca de Castilla, que tiene como dote todos los territorios franceses de Inglaterra salvo Angers. La llegada del cardenal Pandulfo, representante del Papa, reaviva el conflicto. El rey Juan desafía la autoridad papal y Pandulfo lo excomulga. El rey Felipe rompe su alianza con Inglaterra.

El Bastardo decapita al duque de Austria (que había matado a su padre, Ricardo I) y rescata a la reina

Hubert se dispone a quemar los ojos de Arturo con hierro candente, pero las súplicas del muchacho lo conmueven y se apiada de él.

Arturo trata de huir, pero **muere al saltar** las murallas del castillo.

Los nobles desafectos al rey Juan juran lealtad a Luis y se preparan para luchar a su lado.

El rey Juan muere, al parecer **envenenad por un monje**. Los nobles se reconcilian co el nuevo rey, Enrique II

IV, I

IV, III

V, II

V, VII

Acto IV | **Acto V**

III, IV

IV, II

V, I

V, IV

Constanza llora la muerte de Arturo. El cardenal Pandulfo aconseja a Luis que reclame el trono inglés tras el asesinato de Arturo.

El rey Juan descubre que **las tropas francesas se preparan para invadir Inglaterra**, y que la reina Leonor y Constanza están muertas. Hubert desvela que **Arturo sigue vivo**.

El rey Juan se somete a la autoridad **del Papa.**

Durante la batalla, **Salisbury y Pembroke** descubren que los franceses planean matarlos cuando termine y **regresan al bando del rey Juan**.

Leonor. El rey Juan toma prisionero a Arturo y lo deja bajo la custodia de Hubert, quien recibe la orden de matarlo. El cardenal se regocija ante la idea de que Juan tenga que matar a Arturo, pues volverá a los ingleses contra él, y recluta al delfín Luis para invadir Inglaterra.

Hubert no es capaz de matar a Arturo y en su lugar promete contarle al rey Juan que está muerto. Juan se corona por segunda vez. Cuando anuncia que Arturo ha muerto a causa de una súbita enfermedad, los nobles enfurecen y lo abandonan. Un mensajero cuenta al rey que las tropas francesas están a punto de desembarcar en suelo inglés. El Bastardo aparece con Peter de Pomfret, quien profetiza que Juan abdicará a mediodía el día de la Ascensión. Juan lo encarcela, y se muestra aliviado cuando Hubert le confiesa que el príncipe aún vive. Pero entonces Arturo muere al saltar la muralla. Pembroke, Salisbury y Bigot hallan su cadáver y no creen que su muerte sea accidental.

Juan se somete a la autoridad papal, con la condición de que el cardenal Pandulfo desarme a los franceses. El día de la Ascensión, abdica y entrega la corona a Pandulfo, solamente para que se la devuelva. E Bastardo condena el acto e insiste en que el rey debería seguir desafiando al delfín. Este último está sediento de lucha y se niega a que e cardenal se interponga. Los franceses se ven debilitados por la pérdida de suministros y por la defección de los nobles ingleses. Cuando la fortuna se pone de parte de los ingleses Juan enferma. Muere en presencia de su hijo, ahora Enrique III. Los nobles ingleses ofrecen su alianza al nuevo rey y el cardenal negocia una tregua.

EN CONTEXTO

TEMÁTICAS
Herencia, identidad, monarquía, lealtad

ESCENARIOS
La corte inglesa y Angers en Francia

FUENTES
1587 *Crónicas de Inglaterra, Escocia e Irlanda* de Holinshed.

***C.* 1589** Se cree que la obra anónima *The Troublesome Reign of King John* (El turbulento reinado de Juan) inspiró a Shakespeare.

LEGADO
1737 Primera representación de que se tiene noticia en el Theatre Royal de Londres.

1899 La escena de la muerte del rey Juan en la producción de Herbert Beerbohm Tree es el primer ejemplo de una obra de Shakespeare en el cine.

1936 India produce la adaptación cinematográfica en hindi *Saed-e-Havas* (El rey Juan), dirigida por Sohrab Modi.

1953 Richard Burton interpreta a un Bastardo bravucón en el Old Vic de Londres.

1980 El Teatro Nacional de Weimar pone en escena una elogiada producción que brinda una imagen dura y cruda de la guerra.

2012 El Teatro Nacional Gabriel Sundukyan representa *El rey Juan* en armenio en Londres. Enfatiza el humor bullanguero de la obra y retrata a Juan como un bufón.

Cuando el rey Juan afirma que «No ha de haber fundamento seguro si se basa en la sangre» (IV, II), alude a su decisión de matar a Arturo, el joven rival de su trono. Pero ese asesinato, más que confirmar su autoridad, la socava, pues los nobles de Inglaterra ya no deberán «atender al pie que deja / una huella de sangre allí por donde pasa» (IV, III).

La sangre llama a la sangre

El principio de que la sangre pide sangre y que matar a otros aspirantes al trono no garantiza la corona, se hace eco en todas las obras de Shakespeare sobre la historia de Inglaterra. Por ejemplo, en Ricardo II, el asesinato de Ricardo sigue generando nuevas enemistades al usurpador Enrique IV. Lo que es inusual en *El rey Juan* es la broma que se gasta al monarca cuando afirma esto, pues, como el público sabe, Arturo no está muerto. Así se permite al público pensar que Juan se ha ganado un afortunado indulto. Pero, en el preciso instante en que Hubert corre tras los condes para decirles que Arturo no ha muerto, estos descubren su cadáver a los pies de la muralla. Este episodio ilustra uno de los rasgos distintivos de *El rey Juan*, la razón por la que se distingue del resto en su tono y estructura.

La obra mina las ambiciones y acciones de los grandes, a quienes hace tropezar a cada paso. Por ejemplo, los motivos del rey de Francia muestran una moralidad dudosa cuando pacta la paz con Inglaterra, como señala el Bastardo, pero un matrimonio anglofrancés evita un mayor derramamiento de sangre. No obstante, el rey Felipe apenas ha hecho sus votos de lealtad cuando se ve obligado por el cardenal Pandulfo a declarar la guerra otra vez. Parece imposible que los personajes principales mantengan una posición constante en relación con ningún asunto y, como resultado, la

La obra incluye las disputas de Juan con sus nobles pero omite su resolución: se vio forzado a firmar la Carta Magna en 1215. Murió un año después en el castillo de Newark, en Nottinghamshire (en la imagen).

obra lucha por lograr cualquier tipo de efecto trágico (obsérvese que la palabra «tragedia» está ausente en el título). La tragedia depende de un tipo de autoafirmación y coherencia heroica frente a la oposición cósmica o un destino desafortunado, y esa no es la historia del rey Juan.

Una sucesión discutida

Cuando Juan afirma que «No ha de haber fundamento seguro si se basa en la sangre» (IV, ii) también alude a las ideas de identidad y herencia. La disputa con que empieza la obra versa sobre quién es el siguiente en la línea de sucesión al trono tras las muertes de Ricardo y Geoffrey, hijos mayores de la reina Leonor. Hay cierto desacuerdo en cuanto a si debería heredar la corona un hijo (Arturo) o un hermano (Juan), y la misma Leonor sugiere que Arturo tendría más derecho.

La situación se complica aún más dada la gran dificultad de determinar la paternidad. Dicha ansiedad se centra en Felipe el Bastardo, cuyo parecido con Ricardo Corazón de León demuestra que es su hijo ilegítimo. El Bastardo se halla en la tesitura de escoger su identidad, es decir, de elegir entre heredar el legado de sir Robert o sufrir el estigma de la bastardía para ser reconocido como hijo de Ricardo. Se inclina por lo último, pero la arbitrariedad de su elección recalca la idea de que «todo hijo de hombre» (I, i) debe dudar de su paternidad. En la batalla verbal entre Leonor y Constanza (II, i), se acusa de ser bastardos tanto a Arturo como a Ricardo Corazón de León.

> ¡Loco mundo, locos reyes,
> loco arreglo!
> **Felipe el Bastardo**
> **Acto II, escena i**

> Estoy confuso, pienso,
> y pierdo el camino
> entre espinos y peligros
> de este mundo.
> **Felipe el Bastardo**
> **Acto IV, escena iii**

Al parecer, pues, ni la acción política más despiadada ni un incuestionable derecho legítimo al trono bastan para asegurarse reinar. La obra advierte sobre la necesidad de conservar la lealtad, sobre todo de los nobles que se adscriben a la causa de uno. El rey Enrique III rompe a llorar cuando ve a Salisbury, Pembroke y Bigot arrodillarse ante él. Y parece ser que las últimas palabras del Bastardo pretenden evitar una respuesta cínica a ese gesto –que no sería rara dada la traición de estos al rey Juan y luego al delfín. El Bastardo recalca con ellas la necesidad de mantener la unidad: «Nada nos hará / arrepentirnos si Inglaterra es leal a sí misma» (V, vii). Una de las ironías más profundas de *El rey Juan* es que al hombre que lleva en sus venas la sangre de Ricardo Corazón de León se le niegue la posibilidad de reinar una nación a la que ama más que sus legítimos reyes. ■

Felipe el Bastardo

Felipe Falconbridge tiene más versos que cualquier otro personaje de *El rey Juan*, y se suele describir como el héroe de la obra. Los bastardos de Shakespeare suelen ser villanos (Don Juan, Yago, Edmond). El estatus de «bastardo» se comparaba con un defecto moral, y su inhabilidad para heredar riqueza le confería una vena cruel. El bastardo de esta obra, no obstante, es una figura cómica: «¡Qué desenguado nos ha enviado el cielo!» (I, i). Actúa como figura heroica y como un coro satírico que expone los intereses ocultos de los protagonistas. En la producción de 2012 de María Aberg para la RSC, se cambió el género de Felipe, que Pippa Nixon (arriba, izquierda) interpretó con una mezcla de ternura y escarnio.

Felipe es consciente de la ironía que encierra el hecho de que un bastardo defienda el orden moral, y al final de la obra Salisbury advierte al nuevo rey Enrique de que es su deber «poner un orden en el caos» (V, vii). Que Felipe pronuncie las últimas líneas de la obra da fe de su carisma y su relación con el público, así como de la dificultad que los reyes posteriores hallarán para imponer ese «orden» ideal.

SI NOS HACEIS UN CORTE, ¿NO SANGRAMOS?

EL MERCADER DE VENECIA (1596)

PERSONAJES

Antonio Mercader de Venecia que avala un préstamo a su amigo Bassanio con una libra de su carne.

Bassanio Amigo de Antonio y pretendiente de Porcia.

Leonardo Criado de Bassanio.

Graziano, Salerio, Solanio Amigos de Antonio y Bassanio.

Lorenzo Amigo de Antonio y Bassanio, enamorado de Jessica.

Shylock Un rico judío prestamista, padre de Jessica.

Jessica Hija de Shylock, enamorada de Lorenzo.

Tubal Judío amigo de Shylock.

Lancelot Bufón y criado de Shylock.

Gobbo Padre de Lancelot.

Porcia Rica heredera. Se disfraza de Baltasar, un doctor en leyes, para salvar la vida de Antonio.

Nerissa Doncella de Porcia, enamorada de Graziano.

Baltasar, Estéfano Criados de Porcia.

Príncipe de Marruecos Pretendiente de Porcia.

Príncipe de Aragón Pretendiente de Porcia.

Dux de Venecia Debe hacer valer la ley veneciana.

En Venecia, **Antonio**, un mercader que tiene todos sus barcos en el mar, **accede a ayudar a su amigo Bassanio**.

El judío **Shylock presta a Bassanio el dinero** que necesita para cortejar a Porcia, pero exige como fianza una libra de la carne de Antonio.

Jessica, la hija de Shylock, se fuga con el cristiano **Lorenzo y con el dinero de Shylock**.

I, I — I, III — II, VI

Acto I — **Acto II**

I, II — II, II

En Belmonte, a la rica heredera **Porcia la deprimen sus pretendientes**, quienes, por voluntad de su padre, deben escoger entre tres cofres para obtener su mano.

El bufón **Lancelot Gobbo decide dejar de servir a Shylock** y se une a Bassanio.

En Venecia, el mercader Antonio está triste, pero accede a ayudar a su amigo Bassanio a juntar el dinero necesario para cortejar a la hermosa heredera Porcia. En Belmonte, Porcia también está triste pues, por voluntad de su padre, debe casarse con el hombre que elija el cofre correcto entre tres, uno de oro, uno de plata y uno de plomo. Cuando Shylock duda sobre si prestarle o no el dinero a Bassanio, este ofrece a Antonio como garante. Shylock ve la ocasión de vengarse de Antonio, quien se había burlado de él, así que estipula la fianza en una libra de su carne.

Entre tanto, el príncipe de Marruecos llega a Belmonte para probar su fortuna con Porcia. En Venecia, el criado de Shylock, Lancelot, abandona a su amo y sirve a Bassanio. Jessica, la hija de Shylock, tras saber que Lancelot los deja decide fugarse y entrega a Lancelot un mensaje para Lorenzo, que se aloja en casa de Bassanio. Shylock recibe una invitación para cenar con Bassanio y, en su ausencia, Jessica roba su dinero y huye a Belmonte disfrazada de chico. En Belmonte, los príncipes de Marruecos y Aragón se equivocan de cofre, pues eligen el de oro y el de plata.

Shylock está furioso por la fuga de su hija, pero **se consuela ante la posibilidad de vengarse de Antonio, cuyos barcos, se dice, han naufragado**.

Mientras Bassanio sale presto hacia Venecia para ayudar a Antonio, **Porcia y Nerissa deciden seguirlo** disfrazadas de abogados.

Baltasar exige que Shylock sea castigado por tratar de tomar la sangre de un cristiano, y **Shylock se ve obligado a entregar sus propiedades**.

De vuelta en Belmonte, **Porcia desvela su papel** como Baltasar y todo acaba felizmente para ella y Bassanio, Nerissa y Graziano, y Jessica y Lorenzo.

III, I **III, IV** **IV, I** **V, I**

Acto III **Acto IV** **Acto V**

II, VII-IX **III, II** **IV, I** **IV, I**

En Belmonte, **los príncipes de Marruecos y Aragón escogen los cofres equivocados** y no obtienen la mano de Porcia.

Bassanio elige el cofre de plomo, que contiene un retrato de Porcia, y **gana la mano de esta, quien le da un anillo**; Graziano corteja a su doncella, Nerissa.

Porcia, disfrazada de Baltasar, arguye que **Shylock puede extraer la carne de Antonio, pero sin derramar su sangre**.

Se convence a Bassanio para que **entregue a Baltasar el anillo de Porcia** como pago por su ayuda.

Porcia pide a Bassanio que aplace su elección para prolongar el tiempo que pasan juntos. Pero, para gozo de ambos, escoge el cofre correcto, el de plomo. Graziano, amigo de Bassanio, y Nerissa, doncella de Porcia, deciden casarse, pero la noticia de que Shylock reclama la carne de Antonio empaña su felicidad. Porcia se ofrece a saldar la deuda «veinte veces» y Bassanio parte para Venecia. Porcia sigue a Bassanio disfrazada del joven abogado Baltasar. La acompaña Nerissa disfrazada de su pasante.

En un tribunal veneciano, Shylock exige su libra de carne. Baltasar/Porcia llega para arbitrar el juicio y dice que Shylock debería mostrar clemencia, aunque la ley está de su parte. El judío, encantado, se dispone a extraer su libra de carne. Entonces Baltasar le informa de que puede extraer su carne, pero sin derramar una gota de sangre. Shylock, atónito, acepta el dinero de Bassanio. Pero Baltasar se muestra implacable y le dice que, en calidad de extranjero que amenaza la vida de un veneciano, Shylock se enfrenta a la pena de muerte, y solo puede evitarla entregando todas sus posesiones. El dux le perdona, con la condición de que le dé la mitad de sus riquezas a Antonio. Antonio se limita a pedir a Shylock que legue su dinero a Jessica y a Lorenzo cuando muera. Como pago, Baltasar solo le pide a Bassanio el anillo que le dio Porcia.

Lorenzo y Jessica se deleitan en su amor mientras Porcia y Nerissa regresan. Las chicas reprenden a Bassanio y a Graziano por entregar sus anillos a otras mujeres. Antonio los defiende, y Porcia y Nerissa cuentan la verdad. Porcia le dice a Antonio que sus barcos están seguros, y Nerissa entrega a Lorenzo y a Jessica el nuevo testamento de Shylock.

EN CONTEXTO

TEMÁTICAS
Prejuicios, venganza, justicia, dinero, amor

ESCENARIOS
Venecia y Belmonte (ciudad italiana imaginaria)

FUENTES
Los principales elementos de la trama, la libra de carne y la historia de los cofres, proceden de relatos folclóricos. Shylock se inspira en las siguientes obras:

Siglo XIV *Il Pecorone* (El zopenco), colección de relatos de Giovanni Fiorentino.

1589 *El judío de Malta*, de Christopher Marlowe.

LEGADO
1605 La obra se representa para Jacobo I el martes de carnaval.

1959 Tyrone Guthrie dirige una producción en Israel, con Aharon Meskin como Shylock. La acción se traslada al presente y retrata a Shylock como un financiero capitalista.

1970 Laurence Olivier interpreta en el londinense National Theatre a Shylock como un judío que se esfuerza por integrarse. La acción se traslada a la década de 1880.

1992 *Shylock* del crítico John Gross observa que hay «un frío constante en el aire» en el trato que se da a los judíos en la obra.

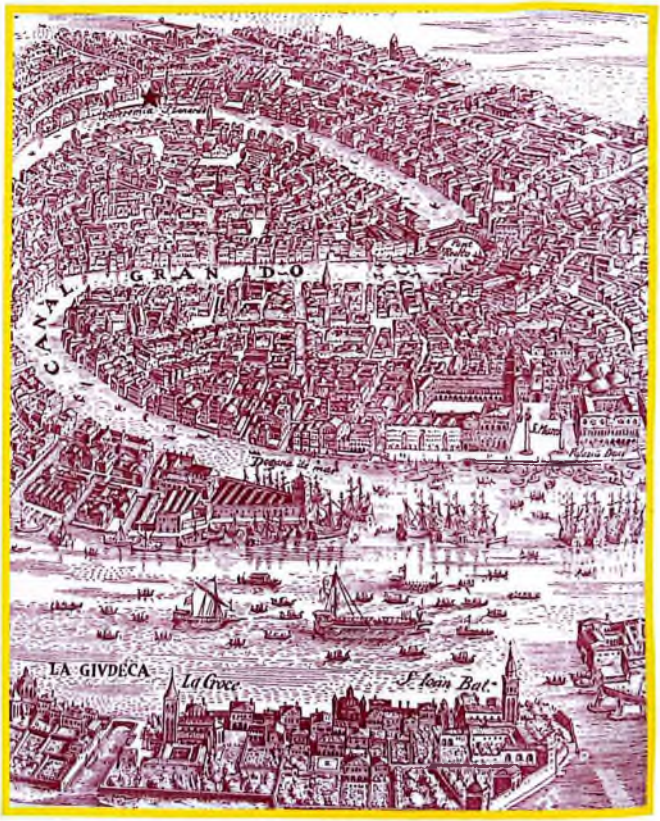
2004 La adaptación para el cine de Michael Radford presenta a Al Pacino como Shylock, a Jeremy Irons de Antonio y a Lynn Collions como Porcia.

Pocas obras de Shakespeare han generado tanta inquietud como *El mercader de Venecia*. La historia es una mezcla de dos relatos folclóricos, el del avaro prestamista que exige a su acreedor un pago excesivo –una libra de carne– y el de la joven princesa que halla a su verdadero amor tras la prueba de los tres cofres. *El mercader de Venecia* tiene un final feliz para casi todos los personajes, pues los amantes acaban juntos. Además, Shakespeare crea con Porcia a una atractiva heroína, humilde y cariñosa pero brillante e incisiva en la escena del juicio. Sin embargo, el prestamista Shylock, cuya condición de judío es crucial para su retrato, y para quien la obra no termina bien, sigue despertando una profunda ansiedad entre público y actores.

El estereotipo judío

La ansiedad gira en torno a si la obra es antisemita o no. Shylock es un prestamista rapaz y tacaño, lo

En el siglo XVI, los judíos de Venecia vivían confinados en un gueto. Alguien como Shylock se habría visto obligado a vivir allí. Este mapa de Venecia de principios del siglo XVII señala el gueto con una estrella.



cual sin duda se ajusta al estereotipo del carácter judío, ya muy consolidado cuando Shakespeare escribió su obra, hacia 1597. De hecho, Christopher Marlowe ya tuvo mucho éxito con ese cliché negativo hacia 1590 con *El judío de Malta*. Hay claros paralelismos entre Shylock y el judío de Marlowe, Barrabás, quien, al igual que Shylock, es un padre viudo con una sola hija, también hermosa, que rechaza el judaísmo «desacertado» de su padre y se convierte al cristianismo. No obstante, es muy probable que ninguno de los dos dramaturgos escribiera desde la experiencia personal, ya que los judíos habían sido expulsados de Inglaterra mucho antes. Como resultado, es quizá mejor contemplar a Barrabás y a Shylock como típicos villanos.

No cabe duda de que *El mercader de Venecia* ha hecho mucho por reforzar los lugares comunes negativos sobre los judíos a través de los siglos. Aunque tal vez al principio el personaje no fuera más que el fruto de una vena cómica, y Shylock se interpretara como un malo de pantomima. Más perturbador es el hecho de que la obra se representara deliberadamente en la Alemania nazi a finales de la década de 1930 para justificar el ataque a los judíos. Los críticos, por su parte, difieren sobre si puede culparse de eso a Shakespeare o a una mala interpretación de su obra. Muchos estudiosos defienden al autor de la acusación de antisemitismo señalando los matices de la pieza. Otros sugieren que deberíamos tener en mente el contexto de la época, un periodo en que la gente carecía de la conciencia política y racial que tenemos hoy. Shakespeare escribía, como cuando escribió *Otelo*, sobre figuras de relatos de cuentos extranjeros. El problema, quizá, es su lectura actual. ¿Cómo podemos lidiar con personajes como Shylock conociendo los peligros que entrañan tales tópicos?

> En verdad que no sé
> por qué estoy tan triste,
> y eso me fatiga, y decís
> que os fatiga a vosotros.
> **Antonio**
> **Acto I, escena i**

Víctima de los prejuicios

Desde el holocausto, conscientes del riesgo de retratar a Shylock simplemente como un villano, las representaciones han ofrecido una visión más trágica del personaje, que aparece como víctima de los prejuicios religiosos y raciales. Shylock se ve como un marginado del que abusan los cristianos de Venecia, al que su hija roba y abandona, y que finalmente es humillado al perder su fortuna y buen nombre y verse obligado a convertirse al cristianismo. La habilidad de Shakespeare como dramaturgo es que su comedia encierra esa tragedia. En un discurso reveladora, Shylock clama contra el abuso que ha sufrido: «Que soy judío. ¿No tiene ojos el judío? ¿No tiene el judío manos, órganos, miembros, sentidos, emociones, pasiones? ¿No se alimenta de la misma comida, no se lastima con las mismas armas, no se expone a las mismas enfermedades, no se cura con los mismos remedios, no se calienta con el mismo verano y se enfría con el mismo invierno que el cristiano? Si nos hacéis un corte, ¿no sangramos?» (III, i).

Dustin Hoffman interpretó a Shylock en una producción de 1989 dirigida por Peter Hall. El actor retrató al prestamista como un buen hombre que ya no podía soportar más abusos.

Este discurso suele citarse fuera de contexto como sentida proclama contra el prejuicio racial, o como el amargo grito de rabia de toda la raza hebrea. Sin embargo, no es tan simple como eso. Cuando Shylock dice: «Si nos hacéis un corte, ¿no sangramos?», no está diciendo únicamente que los judíos tienen la misma sangre, sino que alude a la prueba »

> Aunque el amor es ciego,
> y los que aman no ven
> las bonitas tontadas
> que cometen.
> **Jessica**
> **Acto II, escena vi**

> ¿Dónde nace, di tú, la fantasía?, ¿es en el corazón o en la cabeza?
> **Canción**
> **Acto III, escena II**

más habitual para descartar la brujería, que era pinchar un pulgar de la supuesta bruja para comprobar si sangraba.

¿Es el discurso un ruego en defensa de los derechos humanos o una justificación de venganza, lo cual sería otro estereotipo de la maldad judía? Sea como fuere, el público de Shakespeare se debió de sorprender al verse tan conmovido por las palabras que puso en boca del típico villano de la obra.

El mercader melancólico

Shylock acapara tanta atención por parte de la crítica que a veces se toma por el mercader que da nombre a la obra. Pero Shylock es un prestamista, no un mercader. El mercader del título es Antonio, quien desempeña un papel periférico en lo que es, básicamente, una comedia sobre la naturaleza del amor.

Ya en la línea que da comienzo a la obra Antonio se lamenta: «En verdad que no sé por qué estoy tan triste». Sus amigos tratan de averiguar el origen de sus tristeza, pero no lo hay. En un relato paralelo, Porcia da inicio a la segunda escena diciendo: «La verdad es, Nerissa, que mi pequeño cuerpo está cansado de este gran mundo».

Algo ha cubierto de tristeza el mundo y el viaje cómico de la obra servirá para elevar el ánimo a través del poder redentor del amor, al igual que en *Noche de Epifanía*, en la que la labor de Viola es despejar la tristeza en que se han sumido Orsino y Olivia. En ambas obras, las heroínas,

> Esta noche la veo como un día enfermo.
> **Porcia**
> **Acto V, escena I**

Porcia y Viola, se visten de hombre para lograr su objetivo, y disfrazadas desvelan su verdadero ingenio. Y en ambas también un misántropo –Malvolio en *Noche de Epifanía* y Shylock en *El mercader de Venecia*– queda al margen de la felicidad colectiva que triunfa al final.

Pero ¿cuál es el motivo de esa tristeza? Probablemente no es casual que el argumento de la obra se centre en un mercader y que el escenario sea Venecia, la capital comercial de Europa en aquella época. Tal vez es la incesante avidez de dinero y la comercialización de las relaciones lo que ha robado la felicidad al mundo. Cuando su hija Jessica lo abandona, a Shylock lo que más le importa es su coste financiero, y la trama de la obra gira en torno a la necesidad que tiene Bassanio de pedir dinero prestado para cortejar a Porcia.

El valor de la vida

En la prueba de los tres cofres, Porcia no encontrará la felicidad en los de oro o plata, sino en el pobre cofre

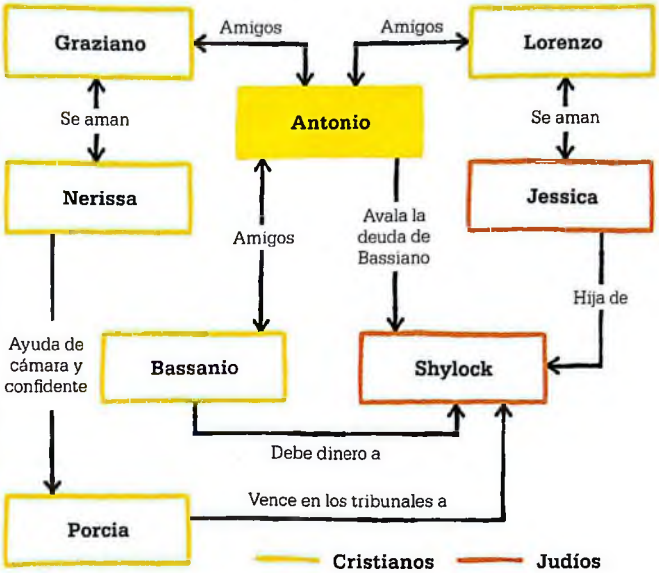
La producción de 2007 de Dariko Tresnjak presentaba un escenario futurista. Al final, sugiere que los matrimonios no irán bien, de manera que no solo sufrirá Shylock (F. Murray Abraham).

de plomo. Cuando Bassanio escoge el cofre correcto, Porcia explica que ella misma tiene poco valor monetario: «todo lo que sumo / es la suma de algo que, dicho en grueso, es / una muchacha inculta, inepta, inexperta, / aunque feliz de ser no tan anciana» (III, II).

Para Shylock, esto la haría del todo inútil, pues para él sin dinero no hay vida. «Quitadme todo, y vida», se queja cuando el dux amenaza con arrebatarle toda su riqueza en castigo por su crimen: «la vida me quitáis / cuando quitáis los medios con que vivo» (IV, I).

Pero los cristianos de Venecia no están mucho menos obsesionados con ganar y gastar dinero. Para lograr su final feliz, las parejas deben dejar atrás el mundo comercial de Venecia y huir al paraíso de la casa de Porcia en Belmonte. Solo allí podrán ver Lorenzo y Jessica que la auténtica riqueza está en la belleza de la noche y la música: «Mira el suelo del cielo / bordado de patenas de oro brillante» (V, I). Y también es en Belmonte donde Antonio recibe la feliz noticia de que sus barcos están a salvo, después de que Porcia se lo asegure con una carta que ha obtenido de forma misteriosa.

Los amigos en Venecia



Esa felicidad, no obstante, tiene un precio. En Venecia, Shylock es ahora un hombre solo y destrozado, humillado y vilipendiado, que ha perdido casi todo su dinero y a su hija renegada, quien espera su muerte para heredar lo que le queda. El público isabelino probablemente vio como merecido este final del judío, pero Shakespeare se las arregla para retratar la caída de Shylock como un suceso muy humano. ■

Los judíos demonizados

Los judíos fueron expulsados de Inglaterra en 1290 y su destierro se impuso hasta 1655, cuando el sabio judío Manasseh ben Israel obtuvo la aprobación de Oliver Cromwell para que volvieran. En la época isabelina había un puñado de judíos en Londres, pero ninguno podía profesar su religión, pues se castigaba con la muerte. Los judíos de Londres en la década de 1590 eran principalmente marranos –descendientes de judíos conversos por la fuerza de España y Portugal–, incluido Rodrigo López, doctor de la reina, que fue ahorcado, tirado por caballos y descuartizado en 1594 tras ser acusado de conspirar para envenenar a la reina. Algunos expertos creen que López inspiró el personaje de Shylock, pero no escaseaban los modelos negativos en los que Shakespeare pudo basarse, entre ellos el Barrabás de Marlowe. Como el cristianismo prohibía la usura, los judíos debieron aceptar el papel de prestamistas. Los prejuicios abundaban, en parte porque los cristianos culpaban a los judíos de traicionar a Cristo. También se los culpaba de propagar la peste y se los asociaba con la brujería.

EL HONOR ES UN BLASON BARATO

ENRIQUE IV, PARTE 1 (1596–1597)

PERSONAJES

Enrique IV Rey de Inglaterra, también conocido como Bolingbroke.

Enrique, príncipe de Gales Hijo mayor del rey, también llamado Hal y Harry.

Conde de Worcester Líder de los caudillos rebeldes.

Percy, conde de Northumberland Hermano mayor del conde de Worcester; rebelde.

Enrique Percy Hijo de Northumberland, también llamado Hotspur.

Kate Lady Percy, esposa de Hotspur.

Sir John Falstaff Caballero de mala fama y compañero de copas del príncipe Hal.

Doña Siemprelista Posadera de una taberna en Eastcheap (Londres).

Owen Glendower Lord galés y padre de lady Mortimer.

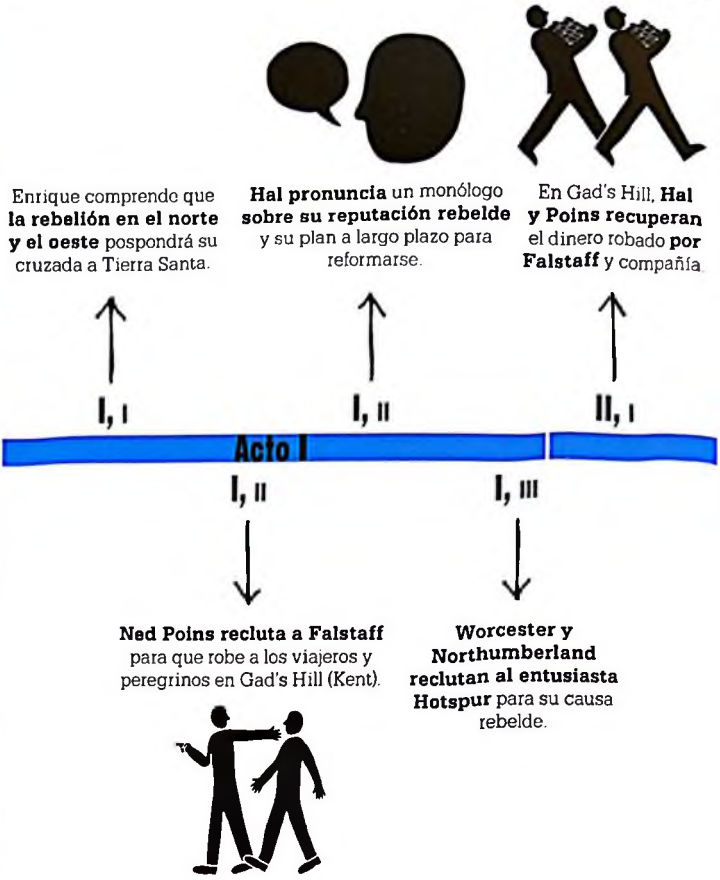
Lady Mortimer Hija de Glendower y esposa de Mortimer.

Lord Edmund Mortimer Conde de March y cuñado de Hotspur.

Sir Richard Vernon Rebelde ejecutado tras la batalla de Shrewsbury.

Sir Walter Blunt Noble leal al rey que muere luchando contra los Percy.

Edward (Ned) Poins Seguidor de Falstaff.



Los problemas que asolan el reino de Enrique IV empiezan con el derrocamiento y asesinato de Ricardo II en la obra del mismo nombre. Asediado por la culpa, que esperaba expiar con una cruzada a Tierra Santa, Enrique permanece frustrado en Inglaterra debido a la amenaza de rebelión en Gales y en el norte.

En Gales, el caudillo Owen Glendower respalda con sus fuerzas el derecho de su yerno, Edmund Mortimer, como heredero legítimo de Ricardo. En el norte, los barones que ayudaron a Enrique a llegar al trono, con el conde de Northumberland a la cabeza, temen ahora que se apropie de sus derechos feudales. Enrique ya ha reclamado a los prisioneros escoceses capturados por Hotspur para pedir un rescate. Frente al ultimátum de Enrique, el exaltado Hotspur descarga su furia. Los barones aprovechan la ira del joven y lo reclutan para su causa. Heridos por la ingratitud de Enrique, planean unirse a Mortimer y a los escoceses en su contra.

El príncipe Hal, hijo de Enrique, se suma a los problemas de su padre. Elude toda responsabilidad como príncipe de Gales y pierde el tiempo

En Gales, **Hotspur, Mortimer y Glendower planean dividir el reino** en tres una vez sea derrotado Enrique.

Hotspur descubre que **ni Glendower ni su padre le mandarán los refuerzos** necesarios.

Enrique parlamenta con los rebeldes pero no se compromete a nada.

Cuando **la rebelión amenaza de nuevo**, Enrique manda a su hijo John al norte y a Hal al oeste.

III, I | IV, I | V, I | V, V

Acto II | Acto III | Acto IV | Acto V

II, V | III, II | IV, II | V, IV

En la taberna de Eastcheap, **Hal y Falstaff** ensayan **la futura entrevista de Hal** con su padre.

En la corte, **Hal asegura a su padre** que demostrará su valía como príncipe contra Hotspur.

Falstaff contribuye a la causa real aceptando sobornos de quienes querían evitar el reclutamiento.

En Shrewsbury, **Hal lucha y mata a Hotspur**, pero Falstaff se lleva la gloria.

en los sórdidos bajos fondos de Eastcheap. Allí su padre sustituto, sir John Falstaff, reina entre los clientes habituales de una taberna. Hal se une a su jarana, aunque solo, según nos dice, para brillar más cuando, como el hijo pródigo, se aleje de los placeres de la carne para reinar.

Su regreso final para hacer frente a su padre se ensaya en la taberna, donde Falstaff, representando al príncipe, defiende su libertinaje como una celebración de la vida. Pero Hal, en el papel de su padre, responde que ese vicio amenaza la vida y admite que desterrará a Falstaff algún día. Al decir eso, el príncipe parece hablar tanto por el rey como por sí mismo.

Cuando la rebelión va tomando cuerpo, Hal regresa a la corte e interpreta la escena de la taberna en la vida real. Promete derrotar a Hotspur y apropiarse de sus honores, lo cual tranquiliza a Enrique, que por fin ve en su hijo algo de su propia ambición. Juntos se reúnen con los rebeldes para parlamentar. Hal ofrece enfrentarse a Hotspur en combate singular, pero Enrique se niega, hace caso omiso cuando los insurrectos le hablan de promesas incumplidas y repite sus exigencias.

Los dos bandos luchan en la batalla de Shrewsbury, donde Hal se enfrenta a Hotspur cuerpo a cuerpo. Tras matar a su rival, el príncipe elogia su nobleza. Luego, al ver el cuerpo de Falstaff, lamenta la pérdida de su menos noble amigo. Pero, como es habitual, Falstaff está fingiendo. En cuanto Hal se va, el taimado caballero hace pasar por suyo el logro de matar a Hotspur. Mientras se va, topa con Hal y le pide que consienta esa mentira. Entre tanto, las noticias de otra rebelión dejan para la segunda parte la resolución de los problemas políticos de Enrique IV.

EN CONTEXTO

TEMÁTICAS
Engaño, usurpación, honor

ESCENARIOS
La corte de Enrique IV y una taberna en Eastcheap; los campos de los rebeldes en Inglaterra y Gales; Shrewsbury

FUENTES
1587 Las *Crónicas de Inglaterra, Escocia e Irlanda* de Holinshed.

1594 *Las famosas victorias de Enrique V*, obra anónima que Shakespeare pudo conocer.

1595 *The First Four Books of the Civil Wars* (Los cuatro primeros libros de las guerras civiles) de Samuel Daniel.

LEGADO
1597–1613 Se publican cinco ediciones en cuarto.

1600 Las alusiones a la primera y segunda parte como «The Hotspur» y «Sir John Falstaff» dan fe de la popularidad de estos personajes.

1642–1660 Falstaff sigue en escena en la época puritana en la comedia *The Bouncing Knight* (El rollizo caballero).

1951 Richard Burton interpreta a Hal en una producción en Stratford-upon-Avon.

1966 Orson Welles dirige y protagoniza la película *Campanadas a medianoche*.

1982 Trevor Nunn presenta en la RSC la Inglaterra de Enrique como un precario andamio de madera.

Deponer a un rey conlleva, por lo general, muy poco honor. La corona que lleva Enrique IV es la que arrebató al débil Ricardo II con ayuda de unos caudillos independientes a las órdenes del conde de Northumberland. Ahora quiere unir a Inglaterra como una nación que marche «en una misma dirección» (I, i). Por desgracia, ello implica reemplazar los poderes feudales de esos caudillos por un gobierno centralizado, lo cual no les complace mucho. La amenaza de su rebelión desafía a Enrique en el norte y en el oeste.

El rey necesita el apoyo de esos barones por partida doble, no solo para defender las fronteras, sino, sobre todo, para conservar su derecho a gobernar. Como no ha heredado el trono, ese derecho depende del poder y por tanto del respaldo de los nobles. Su dilema como rey es cómo sofocar legítimamente el levantamiento cuando su propia legitimidad deriva de la rebelión misma.

Política y caballería

Shakespeare reinventa a Enrique como un príncipe del Renacimiento en lugar de retratarlo como el monarca medieval que fue. Su intento de forjar un estado nación bajo la corona, que fue de hecho un proyecto posterior de los Tudor, es propio de la estrategia de un político. Su astuta táctica trasciende el código de honor caballeresco, con sus blasones y su protocolo heráldico, según el cual se construyó la corte de su predecesor, Ricardo II.

> Seré tan malo que haré del mal un arte y he de enmendarme cuando ya nadie lo espere.
> **Príncipe Hal**
> **Acto I, escena II**

> Nerviosos como estamos, y agobiados [...]
> **Enrique**
> **Acto I, escena I**

Los rebeldes recuerdan a Ricardo como el rey perfecto. Olvidan oportunamente su egoísta negligencia para con Inglaterra y ahora culpan a su usurpador por destruir el ideal. Esta ilusión caballeresca enciende la imaginación del joven Hotspur, que persigue el honor allí donde esté: «para arrancar de la pálida luna / el brillo del honor, o zambullirse / [...] / y allí, tirar del pelo de la honra» (I, III). Pero el hecho de que sea inalcanzable demuestra lo vulnerable que es.

Hombres viejos y jóvenes

La obra presenta el conflicto entre ese pasado imaginado y el frío y realista presente de Enrique a través de varias relaciones entre padres e hijos, ya sean auténticas o sucedáneas. Northumberland y Worcester, los poderosos caudillos que quieren reinstaurar el pasado, están encantados de reclutar para la causa a Hotspur, su joven y valeroso pariente. Ven en su idealismo una ingenuidad política que les puede servir. Pero lo mantienen alejado de las de-

cisiones políticas y, como dudan de la palabra del rey, le ocultan los detalles de los términos de paz de Enrique. Sin embargo, al final es en Northumberland en quien no se puede confiar. Él y Glendower no mandan a Hotspur los refuerzos necesarios antes de la batalla de Shrewsbury. Este, como es habitual en él, pone al mal tiempo buena cara y dice que eso añade: «un aire de valor más encendido / a nuestra empresa» (IV, 1). Ese coraje, no obstante, no es sustituto de la estrategia política, y la consecuencia es fatal.

Enrique ve en Hotspur al hombre que él jamás será. Representa la virtud caballeresca que pisoteó cuando se hizo con la corona. A ese respecto, es su ideal perdido y el hijo que siempre deseó: «un hijo al que no hay lengua que no alabe» (I, 1). Su propio hijo, el príncipe Hal, es un joven rebelde a quien él debe amoldar, pues un heredero noble le permitiría reinstaurar la línea de sucesión legítima que usurpó y restaurar el verdadero orden de Inglaterra.

Pero de momento Hal escoge el caos. Pasa los días lejos de la agitada corte, en las tabernas de Eastcheap, donde el exceso, el libertinaje y la disipación son la norma. Personifica ese mundo la carnosidad expansiva y descontrolada de Falstaff, emblema del desorden físico, moral y espiritual y de cierta dejadez. Si Hotspur es el verdadero honor, Falstaff es »

Una producción de la RSC de 1951 presentó a Richard Burton como un frío y heroico Hal. Los críticos destacaron su mirada, que parecía contener la visión del destino del príncipe.

Censura

Falstaff (arriba a la derecha, interpretado por Antony Sher para la RSC, 2014) es una de las creaciones dramáticas más pícaras del Bardo. Sus cómicas obscenidades formaban parte de una larga tradición de habla soez en escena. No obstante, a finales del siglo XVI, dicha tradición ofendía la sensibilidad puritana. Shakespeare ya había tenido problemas al bautizar primero al personaje como sir John Oldcastle, nombre de un mártir protestante. El lord chambelán, descendiente de Oldcastle, se escandalizó y le obligó a pedir disculpas y cambiarle el nombre.

Los actores, pues, debían limpiar su lenguaje; después, cuando en 1606 se aprobó una ley para restringir los abusos de los actores, se prohibió de forma oficial toda chocarrería y palabrota en el teatro. Desde entonces, las obras se purgaban de cualquier comentario subido de tono o lenguaje irreligioso, legado que siguió vivo hasta el siglo XX. Tal vez el ejemplo más drástico fue *Family Shakespeare* (Shakespeare para la familia), obra editada por el reverendo Thomas Bowdler en la que los cortes son tan severos que ciertas obras, en especial *Otelo*, no tenían ningún sentido.

todo lo contrario, como sugiere su nombre (que en inglés puede leerse como *false stuff*, «cosas falsas», en definitiva, alguien falso). Para Falstaff el honor es una palabra vacía, un símbolo sin utilidad material. En ese aspecto, es una parodia de Enrique. Sus armas son el ingenio y la astucia, igual que la habilidad política es la del rey. Y ambos son ladrones.

Tres mundos

Shakespeare construyó su narración a partir de informaciones sobre el agitado reinado de Enrique recogidas en el texto Holinshed, pero gran parte de la trama la inventó. El resultado es una historia de tres partes bien estructurada centrada en las relaciones entre un monarca apesadumbrado, sus ambiciosos caudillos y su díscolo heredero. Ello nos brinda tres mundos bien definidos: la corte, el campo rebelde y la taberna. Los dos primeros presentan sucesos históricos. El tercero, una cómica e imaginaria alternativa a la historia documentada que actúa de contrapunto, es tanto un espacio de rebeldía como una corte patas arriba, y ofrece un comentario subversivo sobre los otros dos. Los principios de Falstaff son los mismos que los de Enrique, pero aplicados al reino de la vida privada, como se ve en la segunda escena (I, II). Algunos directores han mostrado ese aspecto en la transición de la escena, haciendo salir a las figuras de la corte pasando entre los clientes que llegan a la taberna o sentando a Falstaff en el sillón que a Enrique sirvió de trono. La corte es seria y está dividida, pero las leyes de la taberna se rompen con alegría y en ella se hace burla del honor. Y aunque la insalubridad de Eastcheap parodia la enfermedad de la corte de Enrique, en Falstaff indica más hambre de placer que de poder.

> Pues sus entrañas, muy señor mío, no guardan ni honor, ni decencia, ni honestidad, sino tripa, pura tripa.
>
> **Príncipe Hal**
>
> **Acto III, escena III**

El destino del príncipe

Es posible que Hal prefiera pasar su tiempo en Eastcheap, pero eso no hace que sea tan distinto de su padre. Su aspecto de príncipe rebelde forma parte de un plan a largo plazo, como él mismo nos cuenta en privado al final de la misma segunda escena. Está perdiendo el tiempo con el vulgo para reformarse cuando llegue el momento; entonces brillará aún más por haberse redimido. Los críticos difieren en cuanto a cómo interpretar esto. La lectura es en gran parte subjetiva. ¿Deben conocer los príncipes la vida de sus súbditos para gobernarlos mejor? Si es así, entonces Hal lo está haciendo bien. Su actitud muestra un camino intermedio entre la ciega búsqueda del honor de Hotspur y el egoísta desprecio del mismo por parte de Falstaff. Otros opinan que Hal es tan astuto como su padre y sabe cómo representar un papel. En un mundo donde la caballería está muriendo y el honor es un

En esta producción de 2010 para el Globe Theatre, Falstaff (Roger Allam) toca el laúd mientras Hal (Jamie Parker) baila en una ruidosa taberna.

> Y yo puedo enseñaros, primo, a avergonzarlo diciendo la verdad.
> **Hotspur**
> **Acto III, escena 1**

«blasón barato en una tumba barata» (V, i), Hal despliega las tácticas de un político y el mundo de Eastcheap amplía su abanico de roles. Imitando al camarero de la taberna, demuestra que puede «beber con cualquier vagabundo en su propia lengua» (II, v). La escena de la taberna, que se despliega en varios niveles (II, v), esboza obvios paralelismos entre reinar y actuar cuando Falstaff y Hal ensayan la entrevista de este con su padre. Hal, que hace de rey con un cojín por corona, responde a la súplica de Falstaff para que no lo destierre con la más pura sinceridad: «Y eso es lo que haré, por cierto» (II, v). El pasaje abunda en posibilidades, y es crucial recalcar que aquí Hal habla por sí mismo y la amenaza de exilio es real. La llamada a la puerta que sigue a esto no hace más que subrayar la fría realidad de las palabras de Hal: que el tiempo se colará en ese mundo cómico y serán todos juzgados.

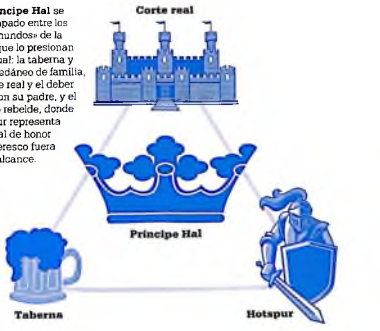
El propio rey reconoce ese paralelismo entre política y actuación cuando él y su hijo se reúnen de verdad. Enrique cuenta a Hal que, como Bolingbroke, limitó sus apariciones y se mostró tan amable en público que enseguida tuvo en sus manos a los defensores de Ricardo. Su temor radica en que el príncipe se haya familiarizado demasiado con su gente y sea por tanto tan vulnerable como su antecesor. Pero Hal ya tiene un plan, y le garantiza que, igual que él usó a Ricardo, él se servirá de Hotspur y se apropiará de su fama: «Percy es solo mi agente, el encargado / de acumular victorias en mi nombre» (III, ii). Su lenguaje mercantil recuerda más al de un comerciante tenacentista que al de un caballero medieval. El príncipe político creará su imagen heroica con el blasón de Hotspur.

Ambos se encuentran en la batalla de Shrewsbury, lo cual brinda la ocasión de emocionar al público con una lucha de espadas. Los adversarios están muy igualados y hacia el final casi se admiran el uno al otro por su habilidad para el combate. Ello hace aún más patética la muerte de Hotspur, como admite Hal: «¡Adiós, gran corazón! [...] / Cuando ese cuerpo contenía un alma / un reino entero le quedaba chico» (V, iv).

Un final ambiguo

Cuando Hal se vuelve para irse, ve el cadáver de Falstaff y dedica un breve adiós a su padre sustituto. Pero, cuando el príncipe se va, el rollizo caballero se pone en pie, indignado por ese adiós. Esta divertida conclusión altera el tono del final. Reímos felices al ver que Falstaff solo fingía su muerte, pero también se nos invita a considerar su fingimiento como un comentario sobre el éxito táctico de Enrique. Y es que el rey usó señuelos en la batalla, hombres que vestían como él y llevaban su blasón, estratagema que confirma la imagen de rey falso que tienen de él los rebeldes. Cuando al rato Falstaff se carga a la espalda el cuerpo de Hotspur y va por ahí contando cómo mató al héroe, somos testigos de cómo la invención se lleva lo que queda del orden caballeresco. Y cuando Hal ve a Falstaff llevándose el cadáver, accede a «adornar» (V, iv) la mentira del viejo, lo cual brinda un final ambiguo y deprimente. Es un signo de que Hal todavía debe separarse de su antigua vida y de sus innobles figuras paternas. ■

El príncipe Hal se ve atrapado entre los «tres mundos» de la obra, que lo presionan por igual: la taberna y su sucedáneo de familia, la corte real y el deber para con su padre, y el campo rebelde, donde Hotspur representa un ideal de honor caballeresco fuera de su alcance.



AUNQUE CASADAS, SOMOS HONESTAS

LAS ALEGRES CASADAS DE WINDSOR (1597–1598)

PERSONAJES

La señora Margarita Page La primera «casada».

El señor Page Esposo de Margarita.

Ana Page La hija de ambos.

Guillermo Page El joven hijo de ambos, aún un escolar.

La señora Alicia Ford La segunda «casada».

El señor Ford Marido de Alicia, a veces disfrazado de Broome.

Juan, Roberto Criados de Ford.

Posadero de La Jarretera

Sir Hugo Evans Un pastor protestante galés.

Doctor Cayo Médico francés.

Rugby Su criado.

La señora Deprisa Ama de llaves del doctor Cayo e intermediaria de Ana Page.

Roberto Bobo Juez de paz.

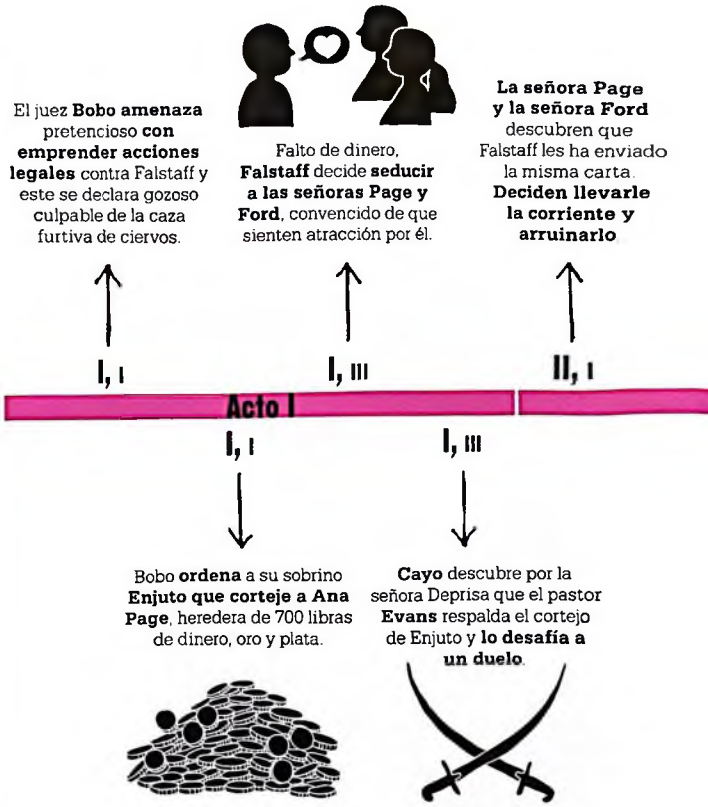
Abraham Enjuto Sobrino de Bobo, pretendiente de Ana.

Fenton Un joven caballero, amante de Ana.

Simple Criado de Enjuto.

Sir John Falstaff El rollizo caballero de las obras de *Enrique IV*. Se aloja en la posada.

Bardolfo, Pistola, Nim Compañeros de sir John Falstaff.

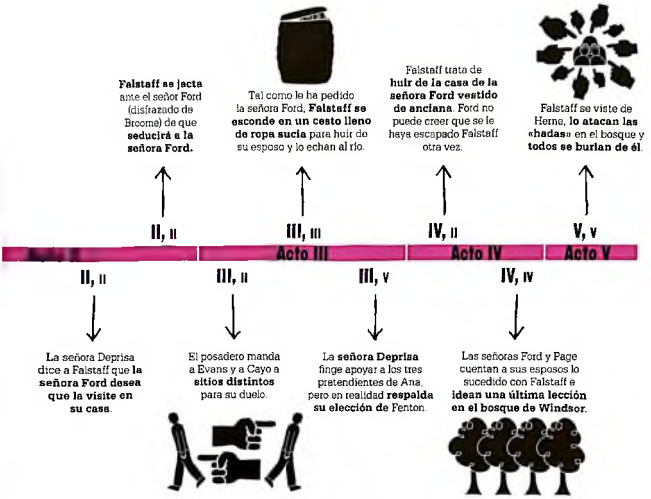


En Windsor, el juez Bobo amenaza a Falstaff por cazar ciervos sin permiso. Para ahorrarse problemas, Falstaff admite sus faltas alegremente. Bobo insta a su sobrino Enjuto a casarse con la joven Ana Page por su dinero. En la posada, Falstaff lamenta su falta de fondos e idea mandar cartas a las señoras Page y Ford para hacerse con el dinero de sus maridos.

El doctor Cayo monta en cólera cuando se entera de que el pastor Evans defiende las esperanzas de Enjuto de casarse con Ana Page, pues Cayo la quiere para él. Entonces llega el joven Fenton, que también quiere casarse con Ana.

Las señoras Page y Ford reciben idénticas cartas de Falstaff y deciden dar una lección al rollizo caballero. Pistola, molesto por el desaire de Falstaff, le cuenta a Ford el asunto de la carta que ha escrito a su esposa, y Nim se lo cuenta al señor Page. Page no se altera, pero el airado Ford se disfraza de «Broome» para reunirse con Falstaff en la posada.

La señora Ford invita a Falstaff a su casa en ausencia de su esposo. Broome finge ser un pretendiente de su señora y se ofrece a pagar a



Falstaff para seducirla en su nombre. Ford, que ignora los planes que las señoras Ford y Page tienen para Falstaff, sigue al tunante a su cita con la señora Ford. Cuando Ford llega a casa, la señora Ford (como estaba planeado) dice a Falstaff que se esconda en la cesta de la ropa sucia. La cesta acaba en el río con Falstaff dentro. Mientras este se recupera luego en la posada, la señora Deprisa le cuenta que todo fue un error y que la señora Ford quiere verlo otra vez. La segunda cita llega a oídos de Ford (disfrazado de Broome). En casa de la señora Ford, las señoras convencen a Falstaff para que se disfrace de anciana a fin de huir de Ford, pero este lo toma por su odiada tía y le da una paliza.

Las señoras Ford y Page cuentan a sus esposos lo ocurrido y juntos traman la humillación final de Falstaff. Lo invitan a vestirse como el espíritu del ciervo de la leyenda de Herne el Cazador y se citan con él en el bosque de noche. Page lo arregla todo para que Enjuto se fugue con Ana, y la señora Page, que no lo sabe, apaña por su parte la fuga de Ana con Cayo. Entre tanto, Ana huye con Fenton. Page le dice a Enjuto que Ana estará en el bosque vestida de blanco. La señora Page le dice a Cayo que Ana estará en el bosque vestida de verde.

En el bosque, Falstaff está aterrorizado por las «hadas» (que en realidad son niños instruidos por Evans). Estas lo pellizcan mientras Pistola y Nim lo queman con velas. Cayo huye con un chico disfrazado con un vestido verde y Enjuto con otro disfrazado con un vestido blanco. Las esposas desvelan las bromas a Falstaff, quien admite que se ha portado como un completo idiota, y Cayo y Enjuto regresan y confiesan que también se han reído de ellos. Luego llega Fenton, casado ya con Ana.

EN CONTEXTO

TEMÁTICAS
Amor, fidelidad, perdón

ESCENARIO
Windsor, ciudad a orillas del Támesis cerca de Londres

FUENTE
No hay fuentes directas. Esta pieza deriva de las obras sobre Enrique IV. Es una de las pocas de Shakespeare que se sitúa por completo en Inglaterra, y casi toda la comedia gira en torno a bromas locales de la época.

LEGADO
1597 Probablemente se representó por primera vez en abril para Isabel I en Windsor.

1623 La versión del Primer Folio purga la obra de «blasfemias».

1786 Una adaptación rusa de Catalina la Grande cosecha uno de los raros éxitos de la obra en una versión extranjera.

1799 El compositor de la corte italiana Antonio Salieri presenta una adaptación operística, y lo mismo hace Verdi en 1893.

1902 Una espectacular producción londinense celebra la coronación de Eduardo VII.

1985 La producción «neoisabelina» de la RSC del director de teatro británico Bill Alexander sitúa la obra en un típico barrio residencial de la década de 1950.

2012 Se representa en suajili en el Globe durante el Globe Festival de Londres, que acoge 37 producciones de obras de Shakespeare en 37 lenguas.

Las alegres casadas de Windsor es una de las obras de Shakespeare que más gustan pero menos se elogian. Su historia, la de un granuja encantador que se lleva su merecido a manos de las dos mujeres de las que quiere aprovecharse, es una fórmula cómica que se ha reciclado una y otra vez en todos los formatos, desde las comedias de la Restauración hasta farsas teatrales y comedias televisivas. El granuja, es, naturalmente, la singular creación de Shakespeare, el «rollizo caballero» sir John Falstaff.

Una comedia de clase media

Lo destacable de esta obra es que fue una de las comedias originales de este tipo, el anteproyecto de todas las posteriores. En la época en que la escribió, las obras de teatro versaban sobre todo acerca de figuras aristocráticas, míticas o heroicas. La idea de una comedia sobre las debilidades de la clase media de zonas suburbanas era algo inédito. Dramaturgos ingleses más jóvenes como John Fletcher y Ben Jonson siguieron su ejemplo enseguida con ingeniosas sátiras «urbanas», pero este tipo de comedia fue idea de Shakespeare.

Se cree que a Isabel I le gustó tanto el personaje de sir John Falstaff en *Enrique IV, Parte 2*, que quiso ver a «Falstaff enamorado». La original respuesta de Shakespeare fue *Las alegres casadas de Windsor*. Pero no hay fuentes fiables que avalen esta historia. Otra teoría especulativa afirma que se representó ante la reina en abril de 1597 en Windsor, antes del banquete anual que se ofrecía a los caballeros de la Orden de la Jarretera en el castillo, o que simplemente cumplía la promesa del epílogo de la segunda parte de *Enrique IV* de continuar «la historia con sir John».

> [...] pondrá a dura prueba la paciencia de Dios y el inglés del rey.
> **Señora Deprisa**
> **Acto I, escena IV**

> Pues entonces el mundo es mi ostra, y lo abriré con la espada.
> **Pistola**
> **Acto II, escena II**

Las travesuras del rollizo caballero

Los expertos han debatido sobre en qué momento se sitúa la historia en la vida de Falstaff. Sucede, claro, antes de que se hable de su muerte en *Enrique V*, pero ¿es anterior o posterior a sus días de embriaguez en Eastcheap junto al príncipe Hal en *Enrique IV*? Probablemente no importa, porque en la comedia Shakespeare omite toda referencia a los hechos históricos del siglo XV. La verdad es que parece que sacara a Falstaff de su tiempo y lo colocara entre los ciudadanos de la época de Shakespeare.

Falstaff es el absoluto protagonista de la obra, cuya comicidad procede de este pendenciero personaje

En esta producción de 2008 en el Globe al equivocado Falstaff (Christopher Benjamin) se le antoja que capta «ojeadas invitantes».

que irrumpe en el aburrido mundo de Windsor y desata el caos. Se imagina que será el amo y señor de ese rincón provinciano con su elocuencia y su título de caballero, pero le aguarda una sorpresa. Las muy sumisas señoras Page y Ford, que considera presas fáciles, se burlan de él y lo humillan una y otra vez.

Lo que confiere a Falstaff tanto atractivo es su irrefrenable optimismo, que hace que se recupere de cualquier revés. Incluso al final de la obra, cuando hace el más absoluto ridículo en el bosque, tiene a mano una aguda réplica: «¿He vivido hasta hoy para aguantar las burlas de uno que cuaja el inglés?» (V, v). A lo largo de la obra, su ingenio brilla, mientras que el resto de hombres mutilan la lengua de tal modo que el público moderno apenas los comprende.

Palabras trastocadas

La obra abunda en lapsus linguae y pronunciaciones erróneas que a menudo conducen a significados obscenos. La señora Deprisa se lamenta: «Se ha enojado mucho con sus criados, que confundieron sus destrucciones» (en vez de «instrucciones»), a lo que Falstaff responde con tristeza: «Yo también, dejándome destruir por una promesa de mujer necia» (III, v). Cuando Hugo Evans enseña latín a Guillermo, la señora Deprisa confunde genitivo por genital y lo regaña: «¿Qué es eso de la casa genital y el aro de oro? ¡Qué vergüenza! No hables de esas cosas, niño» (IV, i).

Casi toda la obra gira en torno a la afirmación del control de la ciudad por parte de las esposas. No se las engaña con facilidad y se merecen más respeto del que les muestran sus maridos. Además, demuestran que tienen mucho sentido del humor. Pero divertirse no mancha su reputación. Para ser una buena esposa, no hay que ser una monja melancólica ni una mojigata falta de atractivo. Como dice la señora Page: «Aunque casadas, somos honestas» (IV, ii).

El triunfo del amor

Las esposas salen victoriosas al lograr las disculpas de sus maridos y humillar a Falstaff, pero Fenton y Ana las sorprenden al mostrarles que el auténtico triunfo es del amor. Mientras las mujeres daban una lección a sus esposos y los Page trataban de casar a su hija con quien no quería, esta se fugó con Fenton. «La querríais desposar del modo más indigno, / sin que hubiera proporción de amor» (V, v), les dice Fenton, y recalca que su unión salvará a Ana de «un millar de malditas e irreligiosas horas / que un matrimonio forzado le hubiera deparado» (V, v). Su mensaje sigue vigente. ■

OIMOS LAS CAMPANAS DE LA MEDIANOCHE

ENRIQUE IV, PARTE 2 (1597–1598)

PERSONAJES

Rumor El presentador.

Enrique IV Rey de Inglaterra.

Príncipe Enrique Hijo mayor del rey, conocido como **Hal** y después como **Enrique V**.

Condes de Warwick, Surrey y Westmoreland; Harcourt, Gower, sir John Blunt Defensores del rey.

Príncipe Juan de Lancaster; Humphrey, duque de Gloucester; Tomás, duque de Clarence Hermanos de Hal.

Gran Juez Némesis de Falstaff.

Percy, conde de Northumberland Caudillo rebelde.

Scrope, arzobispo de York; lord Bardolph; lord Mowbray; lord Hastings; sir John Coleville Nobles rebeldes.

Sir John Falstaff Compañero de juerga de Hal.

Poins, Bardolfo, Pistola Seguidores de Falstaff.

Doña Siemprelista Posadera.

Dolly Rajasábanas Una prostituta.

Kate Viuda de Henry Percy (Hotspur).

Roberto Bobo Juez de paz de Gloucestershire.

Silencio Juez de paz, colega de Roberto Bobo.

Rumor introduce los temas de la obra: mentiras y engaños.

El Gran Juez reprende a Falstaff por llevar a Hal por el mal camino.

La viuda de Hotspur convence a su padre de que huya a Escocia en vez de reforzar la rebelión.

INTRODUCCIÓN | **I, II** | **II, III**

Acto I | **Acto II**

I, I

Northumberland sabe de la muerte de Hotspur y **acuerda reanudar la rebelión.**

II, I

Doña Siemprelista acusa a **Falstaff** de romper su promesa pero este **la apacigua y consigue que le preste más dinero**.

Rumor presenta la obra desvelando la mentira que va de camino al viejo Northumberland: que Hotspur ha derrotado a las fuerzas del rey Enrique en la batalla de Shrewsbury. La feliz noticia llega poco antes de que la verdad la contradiga: Hotspur ha muerto, los rebeldes se han dispersado y los hombres del rey ya marchan hacia el norte a por él. Pese a su tristeza, Northumberland accede a unirse a las fuerzas del arzobispo de York en una lucha renovada. Pero, para cuando se juntan las tropas, ha huido a Escocia y ha dejado vulnerables a sus compañeros rebeldes. Estos acceden a celebrar un parlamento y presentan sus quejas al príncipe Juan, quien les promete compensaciones en nombre de su padre. Mowbray desconfía, pero el resto de los nobles despiden a sus tropas y se preparan para la paz. Tan pronto como sus hombres se dispersan, Juan arresta a los rebeldes por alta traición y los condena a muerte.

El engaño florece por doquier. Falstaff debería estar con el príncipe Juan en el norte, pero el agotamiento físico y su falta de fondos lo retienen en Londres, donde el Gran Juez lo reprende por corromper al príncipe

El rey, preocupado por una nueva rebelión, es incapaz de dormir.

En el bosque de Gaultree, el príncipe Juan hace que los rebeldes crean que es posible llegar a un compromiso pero luego **los arresta por traición**.

En Gloucestershire, Pistola informa **de que Enrique IV ha muerto** y Hal es rey al fin.

Tras ser coronado, **Enrique V repudia a Falstaff**. El príncipe Juan menciona la futura guerra con Francia.

III, I — IV, I — V, I — V, IV

Acto III — Acto IV

II, IV — III, II — IV, III — V, II

La jactancia de Pistola siembra el caos en la taberna y **Hal oye cómo Falstaff lo calumnia**.

Falstaff recuerda viejos tiempos con Bobo y Silencio en Gloucestershire y luego recluta a los hombres más débiles.

Hal cree que su padre ha muerto y **toma la corona**. Cuando este lo reprende, Hal le asegura que algún día será un rey noble.

Hal promete al apesadumbrado Gran Juez **que gobernará según la ley**.

Hal. Doña Siemprelista hace que lo arresten por moroso, pero Falstaff la apacigua con falsas promesas y esta le presta más dinero. Luego Falstaff calumnia al príncipe Hal, quien oye sus palabras susceptibles de traición. Entre el ruido y el caos del submundo de Eastcheap, una súbita llamada a presentarse ante su padre, que yace enfermo en cama, resulta en una oportuna reprimenda al díscolo príncipe por desperdiciar el tiempo de forma irresponsable.

Falstaff, consciente de su condición mortal, se consuela en los brazos de Dolly Rajasábanas antes de partir para cumplir con su deber. Debe llevar a cabo una campaña de reclutamiento en Gloucestershire, pero, dado que acepta sobornos para librar a los posibles soldados del ejército, sus tropas se nutren con los hombres más pobres en todos los sentidos.

En la corte, el rey no puede dormir. Está inquieto por haber traicionado a los que como caudillos lo ayudaron a hacerse con la corona, y teme por el futuro una vez que el impredecible Hal sea rey. Muy débil, pide que la corona descanse sobre su almohada mientras duerme. Cuando Hal llega y la toma creyendo muerto al rey, este cree que su hijo desea su muerte. Hal le asegura que más bien teme ese momento y le promete que, cuando llegue, anunciará un reino justo.

Enrique muere y Falstaff espera favores de la corte. Hal, sin embargo, cumple su palabra. Tras prometer al Gran Juez que defenderá la ley, destituye a su viejo amigo cuando este lo saluda durante la coronación. Mientras Falstaff es arrestado por sus deudas, el príncipe Juan menciona el rumor de una guerra con Francia. Se acerca la batalla de Agincourt.

EN CONTEXTO

TEMÁTICAS
Decadencia, lealtad, traición, recuerdos alterados

ESCENARIOS
Corte de Enrique IV; una taberna en Londres; Gloucestershire; bosque de Gaultree (Yorkshire)

FUENTES
1587 Las *Crónicas de Inglaterra, Escocia e Irlanda* de Holinshed.

1594 *Las famosas victorias de Enrique V*, obra anónima que Shakespeare pudo conocer.

1595 *The First Four Books of the Civil Wars* (Los cuatro primeros libros de las guerras civiles) de Samuel Daniel.

LEGADO
Esta obra rara vez se representa aislada, comparte casi toda su historia de representaciones con la primera parte.

***C.* 1700** La adaptación del actor y empresario teatral Thomas Betterton refuerza la popularidad de Falstaff en la escena londinense.

1821 La obra se representa como parte de las celebraciones de la coronación de Jorge IV.

1945 Laurence Olivier interpreta a un memorable Bobo en el New Theatre de Londres.

1966 *Campanadas a medianoche*, de Orson Welles, se centra en la relación de Hal con Falstaff y con el rey.

2012 La serie de la BBC *Hollow Crown* (Corona hueca) presenta a Simon Russell Beale como un melancólico Falstaff.

Falstaff recuerda oír las campanadas de las iglesias de Londres a medianoche cuando, de estudiante, pasaba la noche en vela. En aquella época, esa hora, bien entrada la noche, señalaba la libertad de un hombre. Ahora, al recordarla de viejo, señala el fin de las cosas. Con su mezcla de calidez y melancolía, sus palabras captan a la perfección la cualidad agridulce de esta obra, en la que la medianoche anuncia la hora de lo irrevocable y del juicio para el rey, los rebeldes y el vulgo.

El título, *Enrique IV, Parte 2*, conduce a esperar una secuela de la *Parte 1* y, hasta cierto punto, lo es. Como promete la portada de la edición en cuarto de 1600, aquí veremos otra vez al cómico caballero Falstaff, conoceremos a su nuevo compañero, Pistola, y retomaremos la historia hasta la muerte de Enrique y la coronación del soberano héroe Enrique V. Era una combinación ganadora para el público isabelino que se había deleitado ya con la primera parte. Pero, aunque esta segunda también tiene un aspecto cómico, su tono es más oscuro y los hechos históricos, menos heroicos, teñidos de intrigas políticas.

> ¡Pensamientos de hombres malditos! El pasado y el porvenir parecen lo mejor; lo peor, el presente.
>
> **Arzobispo de York**
>
> **Acto I, escena III**

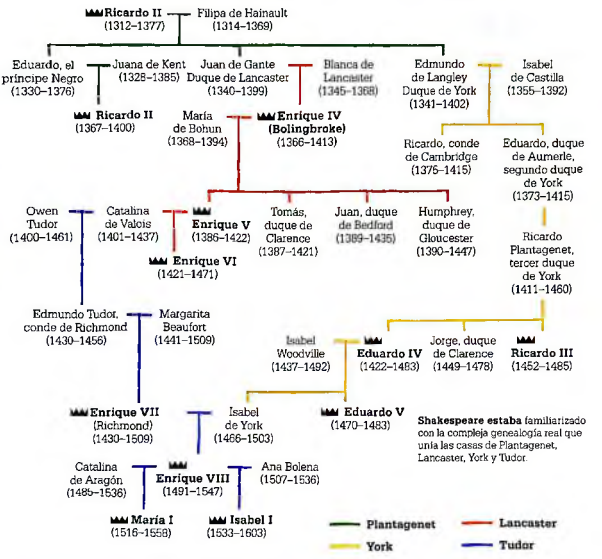
La obra parece escrita para un público conocedor de la primera parte, pues establece muchos paralelismos entre ambas, en el aspecto narrativo y en el estructural, para destacar sus diferencias. Este drama, que mirando hacia delante anuncia la coronación de Enrique V, se centra sobre todo en el pasado. Reexamina los temas y las relaciones de la primera parte y se refleja en ellos a un ritmo más lento y más rico en matices.

Súbditos del tiempo

Los tres mundos de la primera parte –la corte, la taberna y los rebeldes– se resienten ahora de los efectos del tiempo y la mortalidad. El rubicundo Falstaff, figura paterna sustituta de Hal y rey de la taberna, muestra su declive físico: sus primeras palabras son para hablar sobre la salud de su orina. El rey mismo cambia la vestimenta real por un camisón cuando sufre insomnio por la ansiedad que le causan la rebelión y su herencia, asuntos que deterioran su salud. Y los rebeldes también admiten que su larga disputa con el monarca los

En 1997 el Old Vic de Londres ofreció una intrigante dinámica teatral: el británico Timothy West encarnó a un Falstaff senil junto a un cínico príncipe Hal que interpretó el hijo de West, Samuel

De los reyes medievales a Isabel I



Shakespeare estaba familiarizado con la compleja genealogía real que unía las casas de Plantagenet, Lancaster, York y Tudor.

ha hecho enfermar: estamos / todos enfermos; nuestras horas de desorden / y excesos provocaron esta fiebre / que ahora requiere una sangría» (IV, i). Incluso cuando las escenas centrales nos llevan a Gloucestershire, donde se disfruta de manzanas y buena caza, Inglaterra parece una sociedad en decadencia, donde los ancianos meditan sobre el precio de las ovejas y cuentan los amigos que van muriendo.

Este malestar también contamina a Hal, que dice en su primera aparición: «qué cansado estoy» (II, ii) y parece aburrido con su vida ociosa. Mantener su imagen de pícaro díscolo resulta más difícil desde que enfermó su padre. Él mismo confía a Poins que su corazón «sangra por la enfermedad de mi padre» (II, ii). También le preocupa cómo lo perciben sus amigos. Sabe que Falstaff espera futuros favores en la corte, pero ahora descubre que Poins, su compañero más cercano, abusa de su amistad diciendo por ahí que se casará con »

> Sir John, sir John, conozco perfectamente tu retorcida manera de hacer de verdad mentira.
> **Gran Juez**
> **Acto II, escena I**

su hermana Nell. Poins afirma que eso son mentiras de Falstaff, pero en Eastcheap el ambiente se enrarece.

El tiempo se acaba, la carne es débil y los sueños se desmoronan. Esa fragilidad ante el tiempo y sus engaños la describe en la introducción Rumor, que luciría una túnica decorada con lenguas. Este desvela la mentira sobre la muerte de Hotspur y advierte de que el mayor peligro procede de las mentiras que nos contamos a nosotros mismos: «Brindan las lenguas de Rumor falso consuelo, / más dañoso que males verdaderos» (Introducción).

Una mirada al pasado

Los personajes de esta obra pasan mucho tiempo revisitando y revisando el pasado, y casi inconscientemente reconstruyen la historia para acomodarla al presente. Por ejemplo, los nobles justifican su continua rebelión con alusiones a la muerte de Ricardo II y a promesas que Enrique hizo y que no ha cumplido una vez coronado rey. Los señores pasan por alto su complicidad en la ascensión de Enrique al poder y subestiman hasta dónde puede llegar este para «hacer tabla rasa del pasado» (IV, I). Temeroso e incapaz de dormir, Enrique también repasa aquella época y se maravilla al ver con qué facilidad cambian su lealtad los barones. Al hacerlo, se olvida de que él mismo traicionó también a un rey.

Entre tanto, Falstaff, aprovechándose del bulo de que mató a Hotspur, eleva su estatus al de caballero y adopta los aires y la gracia que puede permitirse. En la calle lo reprende el Gran Juez, a quien no divierte el ingenio con que el rollizo caballero suele librarse de los problemas. El juez le advierte de que el tiempo se acaba y el juicio es inevitable. Al final de la obra, ese mismo juez manda apresarlo por moroso.

> Por medios indirectos, retorcidos, obtuve esta corona.
> **Enrique IV**
> **Acto IV, escena III**

Los rebeldes también saben que el tiempo no está de su parte. Northumberland oye los rumores falsos sobre la victoria de su hijo antes de saber que ha fallecido, y la noticia de su propia partida hacia Escocia alcanza a sus compañeros demasiado tarde para remediarse. El príncipe Juan aprovecha esa posición vulnerable para tender su trampa y, aunque Mowbray no está muy convencido, los demás rebeldes confían en la palabra del príncipe y despiden a sus tropas en un acto temerario antes de establecer los detalles de la prometida compensación. Cuando

Lengua y lugar

La taberna de Eastcheap es un lugar de tránsito por el que pasan personajes a quienes Shakespeare identifica por su idiosincrasia al hablar: la rimbombancia hueca de Pistola; el retrato sentimental del pasado de doña Siemprelista; las intervenciones monosilábicas de Bardolfo, y los improperios de Dolly.

Por otro lado, los personajes de Gloucestershire están enraizados en una tierra, con la que se identifican: John Pocacosa de Staffordshire; Will Bocón, un chico de los Cotswolds. A diferencia de Eastcheap, en el campo hay un fuerte sentido de continuidad, y los hechos parecen más consecuencia de las estaciones que del hombre. Falstaff contamina ese idílico panorama inglés. En un momento revelador de la obra, Débil, un sastre, critica sus prácticas corruptas de reclutamiento y se declara orgulloso de morir por el rey y su país: «Ningún hombre es demasiado bueno para servir a su príncipe. [...] De veras, no soporto los espíritus ruines» (III, II). La sencilla integridad de Débil deja en evidencia a Falstaff y rechaza la calculada bajeza que en última instancia deriva del mismo rey por quien Débil daría la vida.

Creyendo a su padre muerto
(David Yelland). Hal (Tom Mison) se prueba la corona en esta producción de 2011 dirigida por Peter Hall.

están indefensos, Juan los condena a muerte. El momento oportuno lo es todo. Tal como dice lord Hastings: «Del tiempo somos súbditos y el tiempo ordena que partamos» (I, iii). Gracias a la táctica del príncipe Juan, hacia la mitad de la obra todos los enemigos de Enrique han muerto.

Herencia

Las crónicas atribuyen la trampa a uno de los nobles del rey, pero el autor altera la historia para implicar al monarca en este engaño achacándole a su hijo la martingala. En términos políticos, Juan actúa de forma sabia al evitar un derramamiento de sangre. Sin embargo, hacia el final de la escena, su insistencia en que «Dios, no nosotros, hoy ha combatido venciendo fácilmente» (IV, i) convierte su estratagema política en una victoria militar al otorgarle un honor que no merece. Juan ha heredado, sin duda, la mentalidad calculadora de su padre. Es, en palabras de Falstaff, un joven «sin sangre en las venas» (IV, ii), sin sentido del humor ni gusto por la bebida. En su largo elogio del jerez, el rollizo caballero dice que Hal, que comparte la sangre fría de su padre, la ha calentado con el vino de la vida en la taberna.

Cuando por fin se encuentra con el rey, Hal muestra su habilidad para evitar el tipo de confrontación en la que su hermano parece regocijarse. Enrique ha colocado la corona junto a él sobre su almohada y Hal, que confunde su sueño con la muerte, se la pone un instante. Luego, mientras hablan, la corona yace entre ambos. El príncipe dice a Enrique lo que este quiere oír, pero lo hace reinventando ligeramente lo ocurrido cuando se probó la corona. Antes dijo que el rey usaba su corona de armadura, para servirse a sí mismo. Ahora dice que el rey ha protegido la corona y ha sufrido a su servicio. Enrique acepta ese falso cumplido cuando se describe como alguien que ha topado con la corona, no como quien la ha arrebatado, como si no hubiera tomado parte en la usurpación a Ricardo II. Y Hal, al reconocerse auténtico sucesor, confirma la ficción de que la corona ha pasado de forma legítima a Enrique: «Mi señor: la ganasteis, la llevasteis, / la cuidasteis, y ahora me la dais. / Os juro que pondré todo mi esfuerzo / en defenderla contra el mundo adverso» (IV, iii). Esta revisión de padre e hijo sobre el problema central del reinado de Enrique ejemplifica el tema de la obra: la relectura del pasado.

> Mis locuras quedaron enterradas en el sepulcro de mi padre.
> **Enrique V**
> **Acto V, escena II**

Tras calmar a su padre con su promesa de lealtad, el príncipe recibe su consejo. Cuando sea rey, le dice Enrique, deberá unir a su pueblo en una guerra extranjera.

Un final sombrío

El autor cierra la obra en clave menor. Cuando Hal consolida su poder según la ley, Falstaff es expulsado de la corte. El rechazo de su amigo pone punto final al momento prometido en la cómica escena de la taberna de la primera parte de *Enrique IV*. El nuevo estilo real de Hal silencia el saludo familiar de Falstaff: «No te conozco, viejo» (V, v). Y cuando Juan menciona los rumores de la guerra, recordamos el consejo que Enrique dio a su hijo antes de morir. Sabemos que esa guerra se saldará con la victoria en Agincourt y que Hal realizará el proyecto de su padre: unir la nación bajo la corona, aunque sea por poco tiempo. ■

¡AL DIABLO, APARIENCIA! IRE A DENUNCIARLA

MUCHO RUIDO Y POCAS NUECES (1598–1599)

PERSONAJES

Leonato Gobernador de Mesina y padre de Hero.

Hero Hija de Leonato y su única heredera.

Don Pedro Príncipe de Aragón recién regresado de la guerra, posiblemente contra don Juan.

Don Juan hermano ilegítimo de don Pedro, con quien se reconcilia a regañadientes.

Claudio Joven conde distinguido en su acción militar.

Benedicto Señor de Padua también al servicio de don Pedro y soltero empedernido.

Beatriz Sobrina de Leonato y prima de Hero.

Borachio Compañero de don Juan que urde un plan para desbaratar la unión entre Claudio y Hero.

Margarita Doncella de Hero que desempeña un dudoso papel en el plan de Borachio.

Úrsula Doncella de Hero. Ayuda a engañar a Beatriz para que admita que ama a Benedicto.

Fray Francisco Ayuda a Hero a fingir su muerte.

Antonio Hermano de Leonato.

Conrado Compañero de don Juan. Lo arrestan con Borachio y lo obligan a confesar.

Dogberry Alguacil a cargo de la ronda. Trata de imitar a sus superiores.

Leonato se entera de que **don Pedro y sus hombres llegarán en breve a Mesina** tras una guerra victoriosa.

El malvado **don Juan urde un plan para arruinar** el ambiente festivo.

Don Pedro persuade a los hombres para que convenzan a Benedicto de que **Beatriz lo ama en secreto**

I, I — I, III — II, III

Acto 1 — **Acto 2**

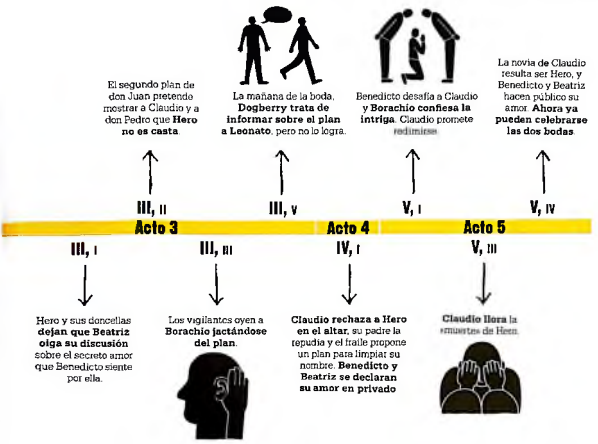
I, I — II, I

Benedicto y Beatriz renuevan su guerra verbal y don Pedro accede a cortejar a Hero en nombre de Claudio.

En el baile de máscaras, don Juan le dice a Claudio que don Pedro corteja a Hero para él mismo. **Se descubre la mentira, se concierta la boda** y se fija una fecha.

Leonato, gobernador de Mesina, recibe la noticia de que el victorioso don Pedro de Aragón regresará en breve de la guerra y que Claudio, un joven de su compañía, se ha destacado en la batalla. Beatriz pregunta entre bromas por otro oficial, Benedicto, y ello establece el tono de amor-odio de su relación. La ingeniosa guasa de la pareja contrasta con la formalidad de la bienvenida y sobre todo con la naciente adoración de Claudio por Hero, única heredera de Leonato. Claudio confiesa su fascinación a don Pedro y Benedicto en busca de apoyo. Benedicto, un soltero empedernido, ridiculiza el amor idealizado, pero don Pedro se ofrece a obtenerle la mano de Hero esa noche en el baile de máscaras. Con su identidad oculta, los enmascarados se regocijan con indirectas, bromas sexuales, castigos y falsedades. Don Juan, aprovechando la ocasión para jugar con las inseguridades de Claudio, le insinúa que don Pedro corteja a Hero para su beneficio.

Sin embargo, la mentira se descubre, se concierta la unión y un complacido Leonato les da su bendición. Solo falta que Claudio y Hero se ha-



bien por primera vez. Mientras murmuran, Beatriz rechaza una proposición de matrimonio de don Pedro.

Don Pedro continúa haciendo de alcahuete hasta la boda. Detecta la compatibilidad de los caracteres opuestos y decide engañar a Beatriz y Benedicto para que admitan que se aman. A tal fin, se preparan dos escenas. En una, Benedicto oye a don Pedro, Claudio y Leonato discutir sobre los sentimientos de Beatriz. En la otra, ella oye a Hero y a Úrsula revelar el amor de Benedicto.

Borachio nutre la malicia de don Juan con una trama para desbaratar el matrimonio entre Hero y Claudio. La confabulación consiste en que, la noche antes de la boda, hablará a Margarita, que irá vestida de Hero, bajo su ventana. Don Juan se asegurará de que Claudio y don Pedro sean testigos del encuentro. En el altar, Claudio rechaza a Hero de un modo cruel, afirmando que ya no es pura. Hero se desmaya. Claudio y don Pedro se van. A diferencia de Leonato, el cura cree en la inocencia de Hero y le propone un plan para solucionar el entuerto. Benedicto se queda, preocupado por Hero y por Beatriz. Desbordados por la emoción, él y Beatriz se confiesan su amor. Luego ella le pide que mate a Claudio.

El duelo no tiene lugar porque los vigilantes a cargo de la ronda oyen por azar a Borachio jactándose de su plan. Al desvelar la verdad, limpian el nombre de Hero. Claudio, a quien el cura insinúa que Hero está muerta, la llora en su «tumba» y accede a casarse con su «prima», a quien no ve. Cuando se quita el velo, vemos que es Hero. *Mucho ruido y pocas nueces* acaba con la noticia del arresto de don Juan y con una danza antes de la doble boda.

EN CONTEXTO

TEMÁTICAS
Códigos sociales y estatus, amor, matrimonio, engaño

ESCENARIO
Mesina, ciudad portuaria de Sicilia bajo gobierno español

FUENTES
No hay fuentes directas. La trama de Hero se basa en un antiguo relato que se debe de modo indirecto a estas obras:

1516 *Orlando furioso* de Ariosto (traducido al inglés en 1591).

1554 *Novelle* de Matteo Bandello (prosa italiana adaptada al francés en 1569).

LEGADO
1613 Se ofrece una función para celebrar la boda de Isabel, hija del rey Jacobo.

1662 *The Law Against Lovers* (La ley contra los amantes), de William Davenant, combina partes de *Mucho ruido y pocas nueces* y *Medida por medida*. La pieza influye en muchas comedias de la Restauración.

1861 La ópera de Hector Berlioz *Béatrice et Bénédict* retrata la ingeniosa lucha verbal de la pareja homónima a un ritmo sincopado.

1993 El filme de Kenneth Branagh sitúa la obra en la Toscana y le confiere un relajado ambiente ocioso.

1996 La producción de Michael Boyd para la RSC usa muchos espejos, marcos y retratos para destacar el tema apariencia/realidad.

Mucho ruido y pocas nueces presenta la «apariencia» bajo diferentes disfraces. El juego de palabras entre *nothing* y *noting* («nada» y «notar») en el título original *(Much ado about nothing)* ya anunciaba al público de la época el tema de la observación. Por su parte, los rumores del mensajero en la primera escena dejan bien claro que Mesina es una sociedad que da importancia a la apariencia. Pero lo que se construye sobre apariencias, rumores y habladurías es frágil, está abierto a falsas interpretaciones y por tanto es vulnerable.

Parecer y observar

Las dos historias de amor de la obra giran en torno a la apariencia y la observación. Claudio se enamora de Hero porque le parece una joven dulce y humilde. Pero no se fía de su propio juicio y busca el respaldo de hombres mayores, Benedicto y don Pedro. Benedicto establece una diferencia entre fijarse en Hero y mirarla. Sus respuestas llaman la atención sobre la subjetividad de la percepción. El simple hecho de mirarla no desvela ningún rasgo extraordinario de la joven, pero cuando Claudio la observa, afirma que no tiene precio: «¿Puede el mundo comprar semejante joya?» (I, i). Al no hallar apoyo para su amor naciente en Benedicto, Claudio se muestra reticente a confesárselo a don Pedro. Solo admite su amor cuando ve que el príncipe habla en serio y afirma que «la dama es digna» (I, i) de su amor.

> La amistad suele ser constante en todo salvo en el oficio y los negocios del amor. Que cada corazón enamorado use su lengua, que cada ojo trate por cuenta propia, sin fiarse en mediador.
> **Claudio**
> **Acto II, escena i**

> Su deslealtad parecerá tan manifiesta que los celos serán certidumbre.
> **Borachio**
> **Acto II, escena ii**

El cortejo de Claudio y Hero sigue un patrón muy formal. Primero los amantes se admiran desde lejos. Claudio ni siquiera la conquista en persona, sino que encarga su seducción al príncipe. Y no se hablan hasta que sus mayores acuerdan su unión y Leonato da su bendición. Incluso entonces, el personaje de Hero no tiene ninguna línea, aunque el texto sugiere que se toma la libertad de besar a Claudio en público.

Las restricciones a las que se ven obligados por la formalidad de su cortejo hacen que Claudio y Hero apenas se conozcan. No es de extrañar, pues, que la fe de Claudio en ella se desmorone en cuando don Juan le cuenta que su hermano la ha cortejado. Claudio no duda que Hero ha aceptado a don Pedro, pero pronto el rumor se desvela como falso, y las

palabras del príncipe y Leonato lo desmienten. No obstante, don Juan sigue resuelto a evitar la boda y, gracias a la intriga de Borachio, convence a Claudio y a don Pedro de que Hero estuvo con un hombre la noche antes de la boda. Tomando a Margarita por Hero, Claudio queda persuadido al instante de que le es infiel y su idolatría se transforma en odio y repugnancia. La naturaleza formal y estilizada del cortejo halla su homólogo en su rechazo público de Hero durante la arruinada ceremonia nupcial. Al igual que en la escena bajo la ventana de Hero, Claudio malinterpreta lo que ve. Tras rechazar a Hero por ser una «naranja podrida» (IV, i), queda convencido de que: «Se sonroja por culpa, no por pudor» (IV, i). Incapaz de verla como la persona que es, Claudio pasa de un extremo a otro, de la Hero casta e inocente a la Hero libertina y buscona. El modo en que la percibe está determinado por lo que otros quieren que vea en ella. Por ello, no sorprende que, cuando al final Borachio confiesa la intriga, Claudio retome al instante la primera imagen que tenía de ella.

Trucos y verdades

Pese a que las apariencias dan a la historia de amor de Claudio y Hero un giro casi trágico, en el relato de Benedicto y Beatriz se usan de un modo cómico. Este presenta a dos personas que parecen detestarse más que a nada en el mundo. Y sin embargo no podemos evitar pensar que, tras su guerra de palabras, ocultan heridas que causó un amor no correspondido, al que se alude en su lucha: «Siempre terminas como un caballo mal entrenado. / Te conozco desde hace mucho» (I, i).

Sus amigos están convencidos de que harían una pareja perfecta y, durante las dos escenas de las falsas confidencias, emplean rumores y habladurías para engañarlos a fin de que admitan su amor. Claudio, don Pedro y Leonato pintan a Beatriz perdidamente enamorada, aunque creen que es mejor que no lo admita por miedo a que el insensible Benedicto se burle de ella. Convencido de que los tres hombres dicen la verdad, porque «la conversación era seria» (II, iii), Benedicto se decide a corresponder el amor de Beatriz, y ni siquiera lo detiene la perspectiva de que sus amigos se mofen de él por cambiar de opinión sobre el matrimonio.

Por su parte, Hero y Úrsula elogian a Benedicto como «el hombre más singular de Italia» (III, i) y reprochan a Beatriz su orgullo y desdén, pues, como acérrima soltera, siempre halla algo que criticar hasta en el más perfecto de los hombres. Si descubre el amor de Benedicto, «se burlará» (III, i), dicen. Tras oír esta crítica, Beatriz entra en razón y se prepara para »

En su película de 1993, Kenneth Branagh adaptó el texto para dar un ritmo rápido a la acción. El reparto, lleno de estrellas, incluía a Kate Beckinsale, Emma Thompson (en primer plano) y Branagh (segundo por la derecha).

corresponder a Benedicto, «domando ni corazón salvaje en tus manos» (III, . Benedicto confirma así que Beatriz es justa, virtuosa y sabia, y Beatriz no necesita que otros hablen sobre los méritos de Benedicto para saber que es digno de su amor. Para el espectador está claro, pues, que, a diferencia de Hero y Claudio, Beatriz y Benedicto se conocen bien.

Lenguaje y realidad

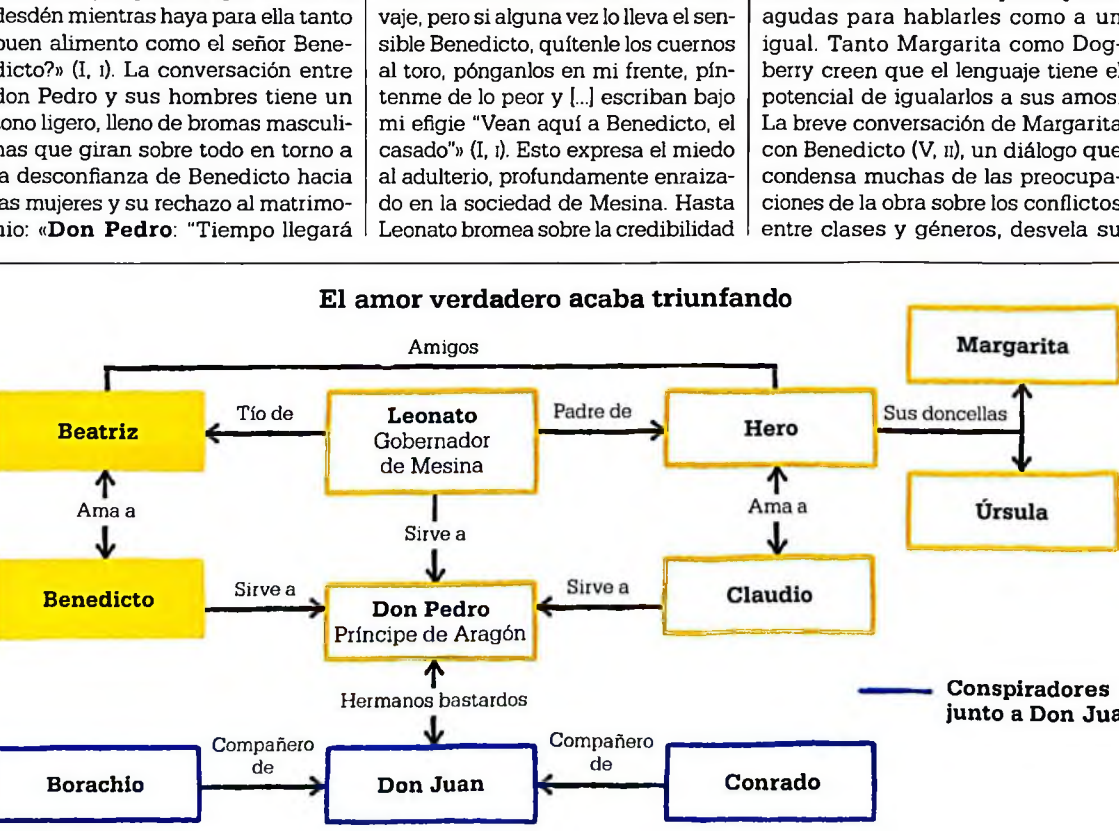
El lenguaje de la obra se caracteriza por los juegos de palabras, las bromas y las réplicas agudas. Beatriz y Benedicto se enzarzan en guerras verbales desde el momento en que se ven: «**Benedicto**: ¡Cómo, cara señorita Desdén! ¿Todavía sigues viva? **Beatriz**: ¿Es posible que muera el desdén mientras haya para ella tanto buen alimento como el señor Benedicto?» (I, i). La conversación entre don Pedro y sus hombres tiene un tono ligero, lleno de bromas masculinas que giran sobre todo en torno a la desconfianza de Benedicto hacia las mujeres y su rechazo al matrimonio: «**Don Pedro**: "Tiempo llegará

> Pero la hombría se ha vuelto cortesía, el valor, cumplidos, y los hombres son pura lengua, y fina, por si fuera poco.
>
> **Beatriz**
>
> **Acto IV, escena I**

en que el toro salvaje lleve el yugo". **Benedicto**: Podrá llevarlo el toro salvaje, pero si alguna vez lo lleva el sensible Benedicto, quítenle los cuernos al toro, pónganlos en mi frente, píntenme de lo peor y [...] escriban bajo mi efigie "Vean aquí a Benedicto, el casado"» (I, i). Esto expresa el miedo al adulterio, profundamente enraizado en la sociedad de Mesina. Hasta Leonato bromea sobre la credibilidad de su hija. En un mundo donde el matrimonio despierta el temor al adulterio, la acusación de don Juan contra Hero se acepta con gran facilidad. En la escena de la boda, el lenguaje pasa de bromas a insultos calculados cuando Claudio emplea el marco del servicio nupcial para rechazar y humillar a Hero. La estudiada naturaleza de su rechazo halla luego eco en la formal ceremonia de duelo en la tumba de Hero. La presteza con que don Pedro y Claudio echan a los músicos y se dirigen a una segunda boda hace que nos preguntemos si el dolor de Claudio es solo «apariencia».

El lenguaje también se usa como medio para establecer la igualdad social. En sus conversaciones con los hombres, Beatriz emplea réplicas agudas para hablarles como a un igual. Tanto Margarita como Dogberry creen que el lenguaje tiene el potencial de igualarlos a sus amos. La breve conversación de Margarita con Benedicto (V, ii), un diálogo que condensa muchas de las preocupaciones de la obra sobre los conflictos entre clases y géneros, desvela su

El amor verdadero acaba triunfando



La batalla verbal entre Beatriz y Benedicto es crucial para el atractivo de la obra. En la producción de 2007 para el National Theatre de Londres, interpretaron a la pareja Simon Russell Beale y Zoe Wanamaker.

deseo de progresar en la sociedad. En la producción de 1996 de la RSC, Benedicto la sorprende en ese momento con uno de los vestidos de Hero. El acceso a esos símbolos externos de estatus social la convierte en una amenaza en una sociedad que depende en alto grado de los símbolos. Pero los esfuerzos del alguacil Dogberry por hablar como sus superiores resultan en un miserable fracaso. Dogberry encarna una sociedad que se distrae con lo superficial, donde las palabras se divorcian fácilmente de su significado.

Marcos y parejas

La obra se estructura en torno a las parejas: Leonato y su hermano Antonio; Claudio y don Pedro; Borachio y Conrado; Dogberry y Verges. Y en la sociedad de Mesina el matrimonio es la norma. Por tanto, el plan de don Pedro para emparejar a Benedicto y Beatriz no es puramente cómico, pues junta a dos individuos que de otro modo resultan molestos a los valores de Mesina, dada su preferencia por la soltería.

Claudio y Hero se reconcilian una vez probada la inocencia de ella. Pero Beatriz y Benedicto parecen resueltos a no admitir su amor. En sus últimas líneas, Beatriz sugiere que aún se podría negar a emparejarse. Casi todas las producciones siguen la tradición editorial y atribuyen la réplica: «Calla, te cerraré la boca» (V, IV) a Benedicto, cuando se dispone a besar a Beatriz. Pero en los textos en cuarto y en el Primer Folio esa línea es de Leonato, quien hace uso de su autoridad patriarcal para meter en cintura a Beatriz. Al igual que en *La fierecilla domada*, el final es ambiguo.

Al final de la obra, don Pedro es el único soltero. Sin un heredero, deja su legado a merced de las intrigas de otros como su hermano bastardo don Juan. Este, un ser marginal, se niega a aceptar los códigos de Mesina. En un mundo de juegos de palabras, él guarda silencio: «No soy de muchas palabras» (I, I). Se niega a actuar y por tanto solo es lo que parece. La noticia de su captura oscurece el tono festivo de la obra. En la producción de 1990 de la RSC, se quedó al borde del escenario mirando a don Pedro como si quisiera reanudar el conflicto al que se alude al principio. ■

> Y cuando vivía yo
> era tu otra esposa;
> y tú eras mi otro esposo
> cuando amabas.
> **Hero**
> **Acto V, escena IV**

> Una Hero murió
> ultrajada, pero yo vivo,
> y tan seguro como que
> vivo, es que soy doncella.
> **Hero**
> **Acto V, escena IV**

OTRA VEZ A LA BRECHA, QUERIDOS AMIGOS, OTRA VEZ

ENRIQUE V (1599)

PERSONAJES

Coro Sitúa la escena de cada uno de los actos.

Enrique V Antes príncipe Hal, ahora un monarca guerrero.

Duque de Exeter Tío de Enrique.

Duques de Gloucester y Clarence Hermanos del rey.

Duque de York y condes de Salisbury, Westmorland y Warwick Nobles ingleses.

Arzobispo de Canterbury y obispo de Ely Prelados de la iglesia.

Conde de Cambridge, lord Scrope, sir Thomas Grey Traidores.

Fluellen, Gower Oficiales del ejército de Enrique.

John Bates, Alexander Court y Michael Williams Soldados ingleses.

Pistola, Nim y Bardolfo Antiguos compañeros de juerga del príncipe Hal.

Doña Siemprelista (Nell Quickly) Posadera, esposa de Pistola.

Carlos VI Rey de Francia.

Luis, el delfín Hijo de Carlos VI.

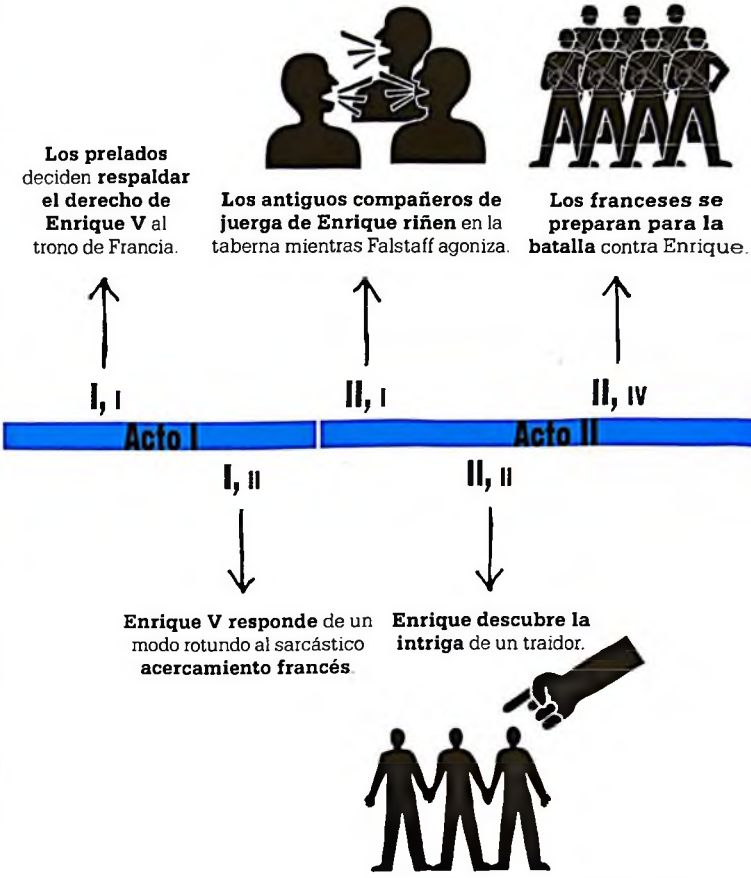
Montjoy Heraldo francés enviado a Enrique en Agincourt.

Embajador francés

Isabel Reina de Francia.

Catalina Hija del rey de Francia.

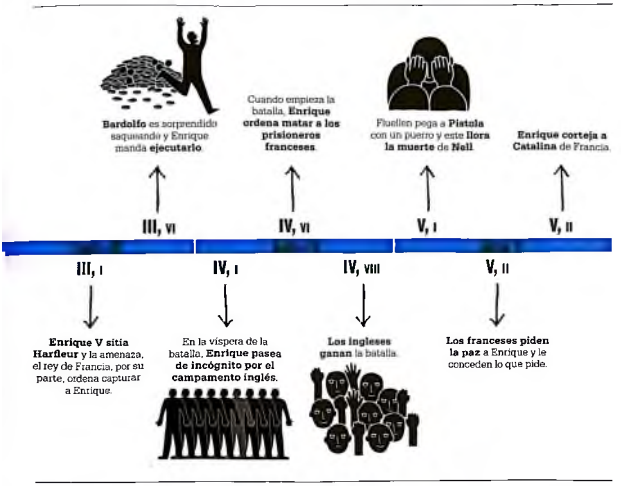
Alice Doncella de Catalina.



El coro pide al público que no tenga en cuenta la limitación espacial del teatro e imagine los épicos sucesos que están por llegar. El arzobispo de Canterbury asegura que el derecho al trono de Francia del rey Enrique V, redimido ya de su díscola juventud, es justo. El embajador francés lleva al rey un regalo jocoso en forma de pelotas de tenis y Enrique le responde que dejará fuera de juego a la corona francesa.

En Southampton, el coro cuenta que la juventud de Inglaterra está ávida de lucha, pero advierte de que hay tres traidores. Los antiguos compañeros de copas de Enrique se reúnen en una taberna. Bardolfo provoca una pelea entre Nim y Pistola, que ahora está casado con la antigua prometida de Nim, la posadera Nell Quickly (doña Siemprelista). Enrique descubre a los traidores y los manda ejecutar. Nell describe la muerte del viejo Falstaff, destrozado por el rechazo de Enrique, y los tres amigos se embarcan para Francia con el rey.

En Francia, el rey Carlos VI y su hijo se preparan para la batalla mientras se mofan del valor juvenil de Enrique. Exeter, el embajador inglés, aconseja a los franceses que no se resistan.



Ya en Francia, Enrique lanza un ataque sobre Harfleur y amenaza al gobernador con consecuencias nefastas si la población no se rinde. Entre tanto, Bardolfo y sus compañeros discuten sobre si unirse o no a la lucha. En el palacio francés, la hija del rey, Catalina, trata de aprender inglés. El rey despotrica contra Enrique y el delfín condena a las francesas por confraternizar con los ingleses.

En el campo inglés, Bardolfo es sorprendido saqueando y el rey ordena su ejecución. Enrique hace caso omiso de un mensaje de la embajada francesa que lo insta a retirarse. Luego, disfrazado de Harry Le Roy, discute sobre los aciertos y errores de la batalla con el soldado Williams. A la mañana siguiente, Enrique, cuyo ejército está en desventaja en una proporción de cinco a uno, arenga a sus tropas y promete que quienes luchen a su lado serán recordados ese día, el día de san Crispín.

Los franceses atacan de nuevo y Enrique ordena la matanza de los prisioneros para liberar a sus custodios. Gower informa de que los franceses han matado a muchachos ingleses y Enrique jura que no tendrá piedad con los galos. Enrique sale victorioso. La batalla se salda con diez mil muertos franceses y solo tres nobles ingleses. El rey se prepara para volver a Inglaterra como vencedor.

En el palacio francés, Carlos recibe a Enrique y este accede a firmar la paz si se cumplen sus exigencias, entre ellas casarse con la princesa Catalina. Enrique corteja a Catalina en una conversación entorpecida por su pobre francés y el escaso inglés de la princesa. Al final, Enrique la besa. El coro hace un recuento de lo que depara el destino para el rey, en él su hijo se convierte en Enrique VI y sus cortesanos vuelven a perder Francia.

EN CONTEXTO

TEMÁTICAS
Guerra, patria, monarquía

ESCENARIOS
Londres y Southampton en Inglaterra; el palacio del rey francés; Harfleur y Agincourt en Francia

FUENTES
1577 *La unión de las dos nobles e ilustres familias de Lancaster y York*, de Edward Halle.

1587 La fuente principal son las *Crónicas de Inglaterra, Escocia e Irlanda* de Holinshed.

LEGADO
1738 La primera representación de la obra entera en 130 años se presenta en Londres cuando Gran Bretaña está de nuevo en guerra con Francia.

1897 Frank Benson interpreta a un heroico Enrique en Stratford-upon-Avon. Destaca su salto de pértiga sobre las murallas de Harfleur.

1944 Laurence Olivier dirige y protagoniza una versión cinematográfica. Con apoyo del gobierno británico, ensalza el patriotismo de la obra.

1986 Michael Bogdanov sale de gira con una versión de izquierdas para la English Shakespeare Company. Retrata a Enrique como un frío cínico.

1989 La película de Kenneth Branagh confiere una crudeza real a las escenas de batalla.

2003 Nicholas Hytner se estrena como director del National Theatre situando *Enrique V* en el Iraq de hoy.

Enrique V se suele calificar como la obra bélica de Shakespeare. A diferencia de muchas de sus obras, carece de un despliegue de complejos viajes personales o relaciones íntimas. Parece una historia sencilla y emocionante sobre cómo Enrique V, el rey soldado, triunfa en Agincourt contra todo pronóstico, y está cargada de conmovedora poesía bélica.

En el pasado, muchos la consideraron la obra más patriótica de Shakespeare, la glorificación de un momento en la historia de Inglaterra, cuando una pequeña «banda» de ingleses derrotó a un poderoso ejército francés. Ocupa el centro de todo un edificante retrato de un héroe sin igual que guía a sus hombres a una inesperada victoria. A menudo se han usado sus discursos para inspirar a las tropas en momentos de crisis. El ejemplo más célebre lo brindó el primer ministro británico Winston Churchill cuando se hizo eco de las palabras de Enrique: «estos pocos, felices pocos [...]» (IV, III) durante una retransmisión para explicar al público la deuda contraída con los «pocos» pilotos que salvaron al país en la batalla de Inglaterra de 1940.

> La reflexión llegó
> como un ángel
> y a latigazos expulsó
> de él al Adán pecador.
> **Arzobispo de Canterbury**
> **Acto I, escena I**

Cambio de perspectiva

Con el tiempo ha cambiado la actitud hacia la obra, al igual que la actitud frente a la guerra y el fervor nacionalista. Los críticos y directores de teatro la abordan hoy con mucha más cautela. Suelen buscar un men-

La película de Laurence Olivier pretendía elevar el ánimo de los ingleses en la Segunda Guerra Mundial. Omitió algunos de los actos más viles de Enrique para retratar al rey como un héroe.

> Los veo como galgos
> que tiran de la correa,
> ansiosos por correr.
> La caza ha comenzado.
> Sigan a su espíritu,
> y en este asalto
> griten: «¡Dios con Harry,
> Inglaterra y san Jorge!».
> **Enrique V**
> **Acto III, escena I**

saje político subversivo que parodie el militarismo y, en vez de situarla en Inglaterra, por ejemplo, buscan escenarios contemporáneos conflictivos, como la guerra en Iraq, o bien se centran en el coste humano de la guerra, implícito en la obra. Muchos críticos van más lejos y sugieren que *Enrique V* se ha leído mal y que, lejos de glorificar la guerra, es una exploración de las miserias que esta entraña y del poder de la propaganda.

Lo que está claro es que no es un simple relato sobre el gran momento de Enrique, pues cuenta la historia desde cuatro puntos de vista como mínimo. No solo contiene una secuencia de escenas que colocan a Enrique en el centro de la acción; además están el coro –que nos prepara para cada acto–, las tribulaciones de los habitantes de Eastcheap y las duras experiencias de los soldados. Incluso hay una perspectiva francesa. Estos múltiples puntos de vista sugieren que hay mucho más en juego que el heroísmo de Enrique, pues todos se entretejen con la historia central sobre el rey.

La proclamación de Enrique

El coro que presenta la obra coloca en primer plano la experiencia ilusoria del teatro con sus evocadoras menciones a «esta O de madera», término que se usaba para describir los teatros circulares de la época, como el Globe Theatre, reconstruido fielmente a finales del siglo XX. El coro se disculpa, pues, por las limitaciones físicas del teatro a la hora de escenificar un relato épico de tal calibre, mas su disculpa es inspiradora: «¡Ah, tener una musa de fuego, que subiera / al más brillante cielo de la invención: / un reino por escenario, príncipes actuando, / y monarcas contemplando la escena prodigiosa!» (Prólogo).

Así que puede que el coro se disculpe, pero, al mismo tiempo, prepara a la multitud para el evento que se aproxima con palabras tan fervorosas como las de Enrique para enardecer los ánimos de sus tropas con su famoso discurso del día de san Crispín. «¿Puede este gallinero contener los vastos campos de Francia?», pregunta el coro (Prólogo). Sus palabras conjuran la misma ilusión que Enrique cuando, empezando con idéntica falsa modestia, arenga a sus hombres con la promesa de que serán recordados en el futuro. »

> Si estuviera en una taberna
> de Londres, daría toda mi
> fama por una jarra de
> cerveza, y seguridad.
> **Muchacho**
> **Acto III, escena II**

La Agincourt histórica

El tema central de *Enrique V* es la batalla de Agincourt, una victoria legendaria de Inglaterra en una serie de conflictos que se dieron en llamar la guerra de los Cien Años, que duró desde 1337 hasta 1453. La libraron los Plantagenet y los Valois, las familias gobernantes de Inglaterra y Francia, por el control del trono francés.

La batalla tuvo lugar el 25 de octubre de 1415 cerca de la Agincourt moderna, en el norte de Francia, y es cierto que Enrique V participó en ella. Las fuerzas inglesas eran muy inferiores en número a las galas, pero contaron con la suerte y la tecnología. Los arqueros de Enrique podían disparar hasta seis flechas por minuto con sus arcos, mientras que los franceses solo contaban con ballestas. Por otro lado, sus armaduras los ralentizaban, y habían escogido un barrizal como campo de batalla.

Con todo, la lucha no fue tan desigual como sugiere Shakespeare, aunque sí se mató a los prisioneros. Tampoco su impacto fue tan decisivo. Cinco años más de guerra le llevó a Enrique llegar a un acuerdo con los franceses, y cuando murió, con 35 años, no había llegado a convertirse en rey de Francia.

> Oh, dios de las batallas, reviste de acero el corazón de mis soldados. No dejes que el miedo los posea.
>
> **Enrique V**
>
> **Acto IV, escena I**

Detrás del estandarte

Lo que sigue al prólogo del coro no son escenas de heroísmo, sino un curbio debate entre los dos líderes eclesiásticos de Inglaterra. El clero no discute sobre elevados asuntos morales, sino sobre un plan para librarse de impuestos mediante el respaldo del derecho de Enrique al trono de Francia. Si los motivos de la Iglesia son tan venales, quizá deberíamos cuestionarnos su afirmación de que el príncipe Hal, antes díscolo y tarambana, haya sufrido una conversión casi religiosa al buen camino al hacerse monarca: «la reflexión llegó como un ángel / y a latigazos expulsó de él al Adán pecador» (I, I). A lo largo de la obra, Enrique se presenta como un rey cristiano, armado por Dios. Después de su milagrosa victoria en Agincourt, se niega a atribuirse el mérito, que cede a Dios: «Acepta la gloria, Dios, / porque no pertenece sino a Ti» (IV, VIII). Sin embargo, es eso solo la construcción de su imagen, parte de la exhibición propia de la monarquía? En realidad, nunca vemos a Enrique en el campo de batalla ni oímos de su habilidad estratégica. Enrique nos deslumbra más bien con su retórica.

El orador Enrique

El poderoso lenguaje de Shakespeare se muestra en dos discursos en particular. El primero es en el que Enrique insta a sus hombres ante las murallas de Harfleur: «Otra vez a la brecha, queridos amigos, otra vez, / o tapen la muralla con nuestros muertos ingleses» (III, I). El segundo es el de su arenga antes de la batalla, cuando promete: «Y el día de San Crispín y Crispiniano nunca pasará / sin que en esa historia seamos recordados nosotros, / estos pocos, felices pocos, nuestra banda de hermanos» (IV, III).

Un gobernante sin piedad

El retrato de Enrique está muy lejos del simplismo heroico. Shakespeare no solo lo esboza como un líder inspirador, sino como uno brutal e incluso cruel. Su modo de imponer justicia es despiadado. En la obra se empuja a los traidores a alentar su sentencia de muerte. Enrique confirma implacable esa sentencia para su ex compañero de juerga Bardolfo por robar en una iglesia, pese a sus súplicas de clemencia. Sus antiguos amigos de Eastcheap –Bardolfo, Nim y Pistola– son tan antiheroicos como pueda llegar a serlo un soldado. Son desaliñados, vagos, cobardes y pendencieros, y a menudo parecen parodiar la retórica de Enrique, como cuando Bardolfo proclama: «¡Sigan, sigan, sigan! ¡A la brecha, a la brecha!» (III, II). En las precuelas sobre Enrique IV,

En la versión cinematográfica de Kenneth Branagh, la batalla de Agincourt se lidia en un barrizal. A diferencia de la película de Olivier, la de Branagh subraya los horrores de la guerra.

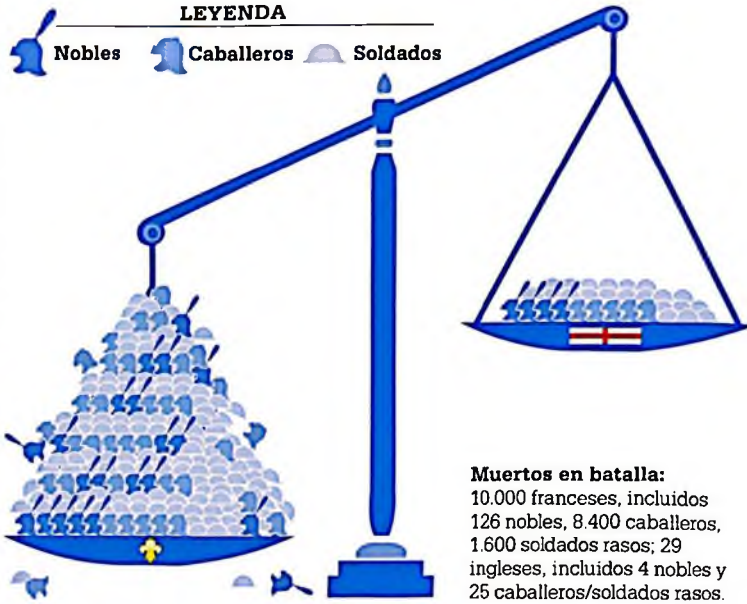
eran personajes divertidos que, capitaneados por el irrefrenable sir John Falstaff, ofrecían un cómico contrapunto a la acción principal. Pero en *Enrique V*, gran parte del humor se agria y esos granujas encantadores se convierten en víctimas que pagan un precio más alto por la guerra que el resto de personajes.

Falstaff muere sin siquiera aparecer. Es una víctima de la negligencia de Enrique, o eso piensa doña Siembrelista: «El rey le ha roto el corazón» (II, i). Bardolfo y Nim son ahorcados fuera de escena por la misma picardía que los hacía encantadores en la obra anterior. Por último, doña Siembrelista muere de mal francés (una enfermedad venérea), también fuera del escenario. Solo sobrevive Pistola, pero también él es humillado cuando Fluellen lo obliga a comer puerro. La fuerza irresistible de la nueva era heroica de Enrique se ha desplegado y como estela han quedado esos personajes de otra época.

El rey Enrique

El retrato del rey en *Enrique V*, pues, es ambiguo, más de lo que puedan sugerir sus conmovedores discursos. Lo que es cierto es que Enrique no es un líder militar irreflexivo. Tiene una visión muy clara de su papel como rey. Tal como expone a Bates y Williams disfrazado: «Todos sus sentidos son humanos. Si se deja de lado el ceremonial, surge en su desnudez como un nuevo hombre» (IV, i).

Enrique sabe que bajo la corona es solo un hombre, pero también que, como rey, no puede comportarse como el resto de los hombres. «No soy un tirano, sino un rey de Cristo, / a cuya gracia mi pasión está tan sujeta / como nuestros infelices encadenados en las cárceles» (I, ii). La imagen de sus emociones humanas como un infeliz prisionero encadenado es perturbadora, pero su visión de la necesidad de autocontrol y sacrificio personal es clara. El resultado es que la personalidad de Enrique sigue en gran parte oculta. Solo tiene un instante de revelación personal, el largo soliloquio al final de su paseo nocturno por el campo, e incluso aquí su discusión sobre las responsabilidades del reinado parece más teórica que emocional. Enrique es un gran actor, capaz de ser quien su pueblo necesite que sea, desde un teólogo con los obispos hasta un hombre de a pie con los soldados o un torpe y cautivador amante con Catalina.



Muertos en batalla:
10.000 franceses, incluidos 126 nobles, 8.400 caballeros, 1.600 soldados rasos; 29 ingleses, incluidos 4 nobles y 25 caballeros/soldados rasos.

> Acepta la gloria, Dios,
> porque no pertenece sino a Ti.
> **Enrique V**
> **Acto IV, escena VIII**

La saga de los Enriques

Esta obra fue la cuarta de esta saga, un conjunto de piezas históricas que siguió a *Ricardo II* y las dos partes de *Enrique IV*. Junto con el primer cuarteto (que comprendía las tres partes de *Enrique VI* y *Ricardo III*), compone la cronología completa de la historia inglesa desde la época de Ricardo II (1377–1399) hasta la de Ricardo III (1483–1485). La figura de Enrique V es un contrapunto a la del primer rey del cuarteto, Ricardo II, cuyas debilidades se transforman en las fortalezas de Enrique. Ricardo rompe un espejo cuando pierde su trono. Pero, mientras los ingleses se preparan para la batalla, el coro ensalza a Enrique como «el espejo de todos los reyes cristianos» (II, Introducción). Enrique es nuestro propio reflejo, el rey que queremos que sea, lo cual explicaría por qué es tan difícil definir nuestra visión de este héroe. ■

EN LOS ASUNTOS HUMANOS HAY UNA MAREA QUE, TOMADA A FAVOR, TRAE VENTURA

JULIO CÉSAR (1599)

PERSONAJES

Julio César Senador y general romano que, tras derrocar al tirano Pompeyo, es coronado emperador.

DEFENSORES DE CÉSAR

Marco Antonio Senador y soldado leal a César. Es un manipulador, capaz de volver a los civiles contra Bruto.

Calpurnia Esposa de César. Le pide que no visite el Capitolio los idus de marzo.

Octavio César Sobrino e hijo adoptivo de Julio César, escogido heredero de su tío.

Lépido Uno de los gobernantes de Roma tras el asesinato de César.

Un adivino Advierte a César que tenga cuidado de los idus de marzo.

CONSPIRADORES

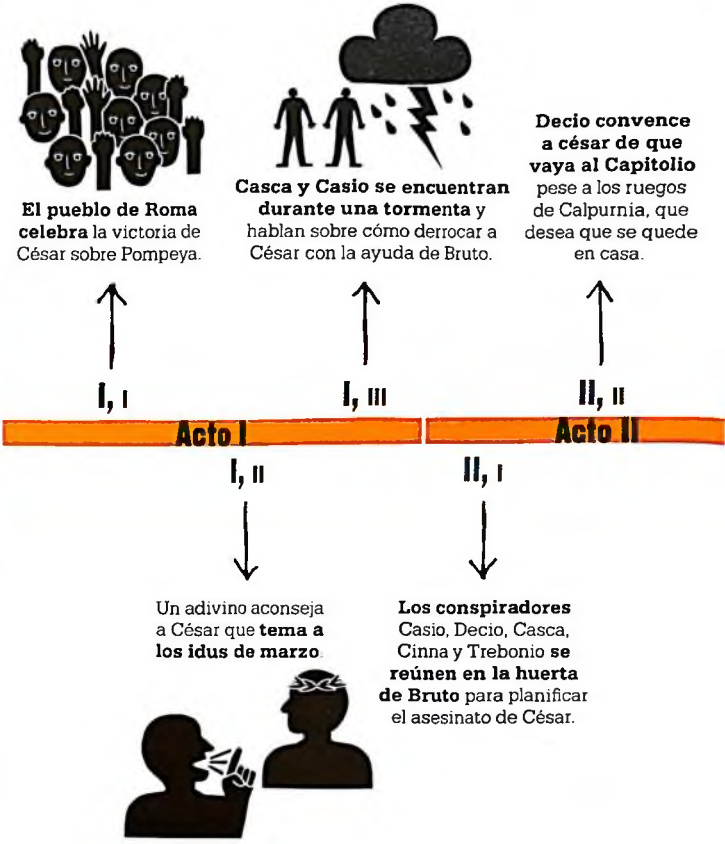
Marco Bruto Senador y firme republicano, al que Casio convence para volverse contra César.

Cayo Casio Codicioso y manipulador. Se aprovecha de la lealtad de Bruto a la república para derrocar a César.

Porcia Esposa de Bruto. Leal, cariñosa y digna de confianza.

Lucio Criado de Bruto.

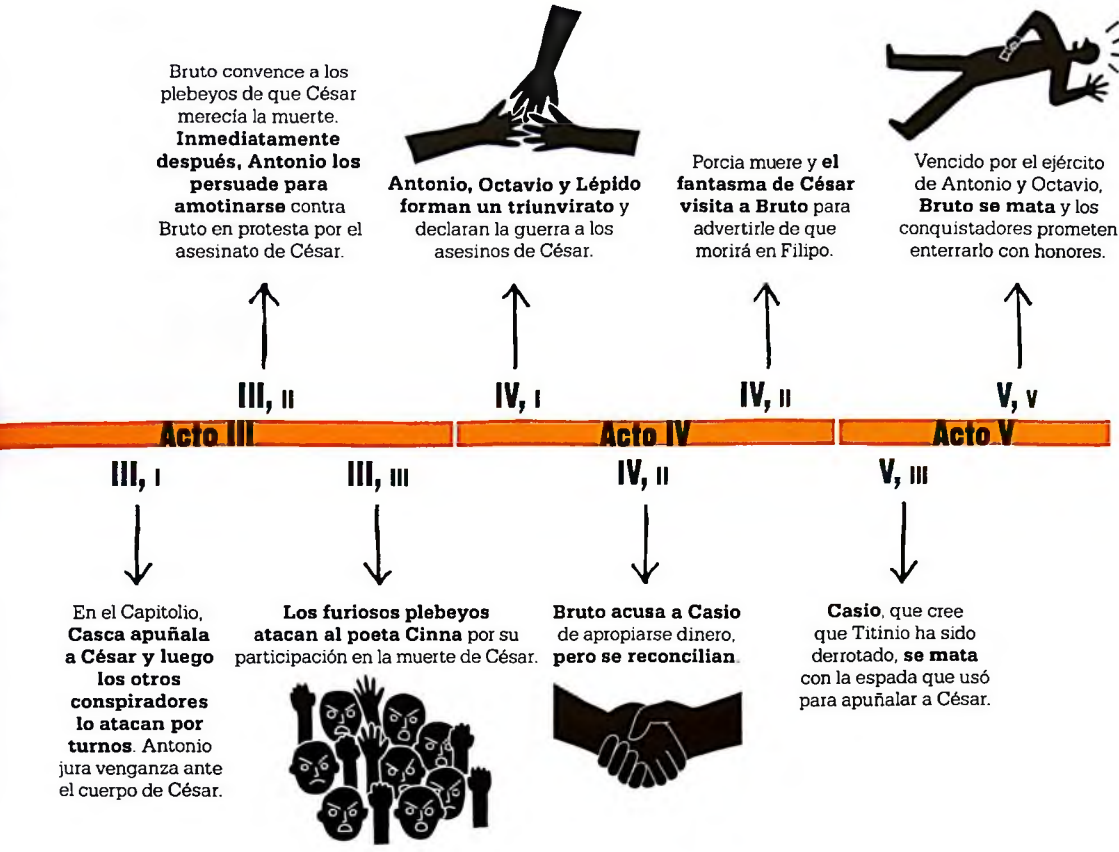
Trebonio, Decio Bruto, Metelo Cimbro, Cinna, Cayo Ligario Conspiradores contra César.



En Roma, el pueblo celebra las lupercales y el triunfo de Julio César sobre el antiguo líder, Pompeyo.

Mientras César saluda a sus seguidores, un adivino le advierte de que se cuide de los idus de marzo, es decir, del día 15 de ese mes. Pero César hace caso omiso de su consejo y lo despacha diciendo que está delirando. Cuando este se va, Casio lleva a Bruto aparte para convencerlo de que César se da demasiada importancia y que él, Bruto, sería un mejor gobernante, pues tiene el mismo rango y el público lo respeta por igual. Tras esto, Casio y Bruto saben por Casca que a César le ofrecen la corona tres veces y la rechaza las tres, aunque poco convencido. Al final la acepta y accede a ser emperador y único líder de Roma. A solas, Casio admite que se servirá de cualquier engaño para convencer a Bruto de que derroque a César.

La noche antes de la coronación de César, durante una tormenta, Casca señala que se han sucedido varios malos augurios. Los conspiradores se reúnen en casa de Bruto y acuerdan asesinar a César para li-



berar al país de su dictadura. Bruto tiene dudas, pero admite que debe hacerse para poner fin así a su ambición.

Al día siguiente, en los fatídicos idus de marzo, Decio convence a César de que vaya a la ciudad, donde recibe una puñalada de cada uno de los conspiradores. Cuando el gran soldado Marco Antonio descubre lo sucedido, lamenta su muerte pero muestra respeto por sus asesinos, a quienes pregunta si puede dar un discurso en el funeral de César. Bruto se lo permite pese a la advertencia de Casio, que cree que es peligroso reunir al pueblo en nombre de César.

Bruto pronuncia un discurso ante el pueblo con el fin de justificar la muerte de César y su participación en ella. Los ciudadanos dan por buenos los motivos. Después, sin embargo, habla Antonio y los convence de que los conspiradores asesinaron injustamente a César, por lo que deben vengarse. El pueblo toma el cuerpo de César para enterrarlo y estalla una sublevación. Cuando regresa a Roma Octavio, el hijo de César, él y Antonio lideran una guerra contra Bruto y los conspiradores.

Casio y Bruto discuten fuertemente pero se reconcilian. Esa noche, Bruto ve el fantasma de César y se da cuenta de que perderá la batalla. Cuando encuentra muerto a Cayo, pide a su criado Lucio que le sostenga la espada mientras se clava en ella y se mata. Finalmente, Antonio y Octavio llegan triunfantes tras la guerra. Lamentan la caída de Bruto y observan que, a pesar de su crimen contra César, sus intenciones eran más honorables que las del resto de conspiradores. La obra se cierra con la promesa de Octavio de dar a Bruto un funeral respetable.

EN CONTEXTO

TEMÁTICAS
Poder, ambición, rebelión, guerra civil

ESCENARIO
Antigua Roma

FUENTE
1579 La traducción inglesa de sir Thomas North de las *Vidas paralelas* de Plutarco.

LEGADO
1599 Una representación en un teatro del Bankside se menciona en el diario del viajero suizo Thomas Platter el Joven. El teatro podría ser el Globe.

1898 Herbert Beerbohm Tree, actor y empresario teatral británico, estrena la primera de sus exitosas producciones de Shakespeare en Her Majesty's Theatre (Londres), con una espléndida *Julio César*.

1937 A los 22 años, Orson Welles lleva a escena una versión muy adaptada y con vestuario moderno situada en un contexto fascista europeo en el Mercury Theatre de Nueva York.

1977 Encarcelado en la isla Robben (Sudáfrica), Nelson Mandela subraya en su ejemplar las palabras de Julio César: «Mil veces muere un cobarde antes de muerto» como pasaje inspirador.

2013 Dirigida por Phyllida Lloyd, una producción del Donmar Warehouse (Londres) presenta un reparto femenino. La acción se sitúa en una cárcel de mujeres actual.

La primera de las obras romanas de Shakespeare es un relato de ambición, manipulación política y deber. La auténtica figura trágica de esta obra es Bruto, cuyos actos proceden del noble deseo de servir a Roma. Su lucha entre su amor por César y el temor a su despotismo lo convierten en un personaje trágico honorable y compasivo.

Julio César se basa en los hechos que narra la historia de Plutarco y retrata los acontecimientos que conducen al asesinato de César y a la posterior guerra civil. Las preocupaciones de los senadores sobre el liderazgo de César se hacían eco de las inquietudes sobre la ya mayor Isabel I, que en 1599, cuando se representó por primera vez la obra, carecía de heredero. Su sucesión y legado no se podían discutir, y mucho menos hacer sátira de ellos, pero sí se podían aludir de soslayo a través de la historia.

Shakespeare aporta un intenso sentido de humanidad a la obra. Sus figuras históricas no toman forma solo a partir de datos biográficos

> Él se eleva sobre el mundo
> como un coloso. Y nosotros,
> míseros lacayos,
> debemos caminar bajo
> su planta y preguntar
> dónde está la tumba
> innoble que nos espera.
> **Casio**
> **Acto I, escena II**

> ¡Ah, sedición!
> ¿Te avergüenza lucir tu
> siniestra cara en plena noche
> cuando la maldad ronda?
> **Bruto**
> **Acto II, escena I**

de las vidas de nobles romanos. Su personajes experimentan miseria y angustias, lo cual los hace má ambiguos desde el punto de vist moral que los homólogos de Plu tarco. Por ejemplo, no está claro s César se habría convertido en e tirano que teme Bruto antes de s asesinato, ni que Casio sea un hom bre únicamente interesado en s mismo, ni siquiera que Octavio se un sucesor adecuado de su padr adoptivo. Dicha ambigüedad ha lle vado al historiador estadounidens Garry Wills a argumentar que l obra no tiene villanos y, por tanto es única entre las tragedias shakes perianas.

Una retórica seductora

El poder en esta obra no procede d la fuerza, el honor o las proezas mi litares. Más bien está vinculado a l retórica manipuladora y deliberada Sin el apoyo del pueblo, los sena dores no pueden evitar el malesta civil, y una de las preocupacione principales de los líderes es cóm convencer, aplacar y organizar a lo ciudadanos romanos. Es eso lo qu motiva el discurso que Bruto ofrec al pueblo tras la muerte de César y el de Antonio sobre la reputación de emperador.

La adaptación cinematográfica de 1953 del director Joseph Mankiewicz presentó a Marlon Brando como Antonio. Brando recibió instrucción de su compañero de reparto John Gielgud para recitar el verso shakesperiano.

El comienzo del alegato de Antonio, tantas veces citado –«Amigos, romanos, compatriotas» (III, II)– es un discurso muy bien pensado para incitar a sospechar de Bruto y respetar al difunto César. Antonio acusa a los ciudadanos, que hace tan poco celebraban el triunfo de César en las lupercales, de ser brutos, un eco del nombre del conspirador. Antonio sugiere que Bruto es un mentiroso, y al mismo tiempo ensalza a César como un héroe sin par. Con su discurso, y con la lectura del testamento de César, Antonio se gana el apoyo del pueblo y aprovecha su odio hacia los asesinos de César para justificar la guerra civil.

Con ese apoyo, Antonio desata el caos en las calles de Roma. La rebelión y los disturbios conducen al asesinato de Cinna, el poeta. Nadie se responsabiliza de esos crímenes violentos porque los civiles actúan llevados por la ira y el miedo. Antonio lo comprende, pero prefiere avivar la desconfianza del pueblo hacia los conspiradores para lograr sus propios intereses. Con su convincente elocuencia, los senadores también se manipulan unos a otros. Del mismo modo que Antonio convence al pueblo de que los conspiradores son asesinos traidores, Casio persuade a Bruto de que César debe ser derrocado. La intervención con el carácter retórico más poderoso es el grito que profieren los conspiradores tras la muerte de César: «¡Libertad! ¡Somos libres! ¡Ha muerto la tiranía!» (III, I). Los ideales intangibles se usan con ingenio para justificar el horror del homicidio. La retórica y la persuasión son parte integral de la estrategia política en Roma, por eso Casio declara en tono mordaz: «Pues, ¿quién, por recio que sea, no se deja seducir?» (I, II). »

Un giro contemporáneo

El director Gregory Doran llevó a escena una provocadora adaptación política en 2012. Todos los actores eran negros y situó la obra en un país africano sin determinar. Se inspiró en la tiranía política contemporánea para retratar una nación acostumbrada a los déspotas, a la guerra civil, la superstición, la pobreza y la enfermedad. Las acciones de dictadores del siglo xx como Idi Amin y Bokassa, y, en tiempos más recientes, Robert Mugabe, junto con los sucesos de la Primavera Árabe en 2010, respaldaban esta interpretación. Su Marco Antonio, encarnado por Ray Fearon, era un hombre manipulador y carismático que pronunció su discurso a los ciudadanos sobre una plataforma alzada sobre el cadáver de César, interpretado por Jeffery Kissoon. Patterson Joseph ofreció a un Bruto honesto pero ingenuo. La tiranía de César se reflejaba en una estatua gigante del líder, diseñada por Michael Vale a imagen y semejanza de las de los dictadores del siglo xx. La producción se adaptó para la gran pantalla algo después el mismo año.

Mujeres desatendidas

Las mujeres de esta Roma política tan masculina se presentan como esposas estoicas que apoyan a sus maridos. Tanto Porcia, la mujer de Bruto, como Calpurnia, esposa de César, existen para apaciguar su ardor, aunque sin éxito. Ninguno comparte sus recelos con ellas, y ambos desoyen sus advertencias de peligro.

Calpurnia apela al celo por la reputación y el honor de César al pedirle que se quede en casa en los idus de marzo. Porcia, por su parte, se hiere el muslo para probarse como igual ante su esposo mediante el noble sufrimiento. Luego se suicida tragando brasas, lo cual sitúa el listón muy alto para la muerte de Bruto.

Al igual que los personajes masculinos, las mujeres también calculan sus discursos. Porcia insta a su marido a exponerle su preocupación con una serie de preguntas que emplea la fórmula de la enumeración por tríos: «¿Está enfermo Bruto? ¿Y es juicioso / pasearse a medio vestir y respirar / los húmedos vahos de la madrugada? ¿Bruto está enfermo / y abandona su lecho confortable / para exponerse al roce malsano de la noche, / y desafiar este aire saturado e impuro / para sumarlo a sus dolencias? No, Bruto mío. / Tú sufres de un tormento de la mente, / que por virtud y derecho de mi título / debo conocer en su detalle. Y de rodillas» (II, i).

Aunque Bruto le promete mostrarse más abierto con ella, Porcia se queda sin conocer la intriga contra el emperador, lo cual es un reflejo de la falta de influencia de Calpurnia en César.

¿Dueños del destino?

Al principio de la obra el tiempo y la ocasión juegan a favor de los conspiradores. César aún no es emperador ni un tirano. Bruto cree que derrocarlo antes de que llegue a serlo va en interés del pueblo y el Estado: «En los asuntos humanos hay una marea / que, tomada a favor, trae ventura. / Déjala pasar, y el viaje de la vida / va de infortunio en infortunio. Flotamos ahora en pleamar: / aprovechemos la corriente cuando empuja, / o demos nuestra empresa por perdida». (IV, ii).

> Mil veces muere un cobarde antes de muerto; los valientes prueban ese sabor una sola vez.
>
> **César**
>
> **Acto II, escena II**

Cuando habla de aprovechar la marea de la oportunidad, Bruto sugiere que el destino tiene un grado de flexibilidad y que sacar el máximo partido a las oportunidades trae fortuna. Es una teoría que toma de Casio, para quien la autonomía es el camino al éxito: «Los hombres son dueños de su destino, / y no culpemos a la mala estrella de nuestras faltas, / cuando nosotros mismos nos dejamos someter» (I, ii).

Esa fe de Bruto en el destino explica por qué acepta su derrota en Filipo. Pese a que aprovechó la ocasión de derrocar a César, el fantasma y el justo castigo de ese enemigo provocan su caída. En otras palabras, el destino interviene para castigar a los conspiradores. Pero, si el destino lleva a estos hombres a su inevitable fin, ¿cómo puede haber libre albedrío y qué sentido tiene? Esa pregunta consume a Bruto y a Casio, y es fatal para César. Shakespeare no ofrece una solución al con-

La muerte está servida para César en esta producción de 2014 para el Globe, con George Irving como César y Anthony Howell como Casio.

flicto entre destino y libre albedrío, pero la obra, que abunda en malos augurios, rezuma predeterminación.

Malos presagios

Casca expone en profundidad los sucesos antinaturales que preceden a los idus de marzo durante una tormenta igual de ominosa. El fuego cae del cielo, los hombres caminan en llamas por las calles, los leones acechan en las vías romanas y los ruiseñores cantan a mediodía. Casca exclama: «yo sé que traen presagios» (I, III).

Los signos de un hado funesto, tal como los interpretan Casio y Bruto, se hacen eco de la advertencia que el adivino hace a César: «Debes temer, señor, a los idus de marzo» (I, II). César ignora el mal presagio despachando al vidente. Los conspiradores, por su parte, se toman los augurios como signo de que hay que atacar a César y no como una advertencia sobre la confusión inminente que seguirá si lo hacen. Tanto César como Bruto malinterpretan esas señales y continúan tomando decisiones con trágicas consecuencias. No es accidental que, cuando Casca habla sobre los presagios, el senador Cicerón responda con dos frases que pueden aplicarse a todos los individuos de esta tragedia: «No dudo que vivimos un tiempo extraño. / Pero el hombre lee en las cosas / lo que no siempre llevan escrito» (I, III). Es decir, que hay una fuerza mayor que anuncia a estos hombres sus destinos, pero el poder de interpretarla y actuar según su consejo reside por entero en cada individuo. Al final Bruto se aprovecha de las ocasiones que salen a su paso, y aun así acaba derrotado. Octavio y Marco Antonio lo vencerán del mismo modo que Bruto se aprovechó de la decisión de César de ignorar el aviso sobre los idus de marzo.

> Valoro el honor más de lo que temo a la muerte.
> **Bruto**
> **Acto I, escena II**

Al margen de las complejidades del destino, *Julio César* deja claro el respeto que estos hombres sienten unos por otros. El amor de Bruto por César le impide superar su sentimiento de culpa en Filipo; la confianza de César en Bruto lo lleva a exclamar «*¿Et tu, Brute?*» (¿También tú, Bruto?; III, I) cuando lo asesinan; Casio es leal a Bruto pese a aprovecharse de su integridad, y Antonio respeta a Bruto, quien, en su opinión: «De todos los nobles romanos, este fue el más noble» (V, V). Todos reconocen la nobleza en el otro. Eso es lo que distingue a esta tragedia del resto, incluidas *El rey Lear*, *Hamlet* y *Macbeth*, pues todos sus personajes son competentes y merecen redención. ■

TODO EL MUNDO ES UN TEATRO, Y TODOS LOS HOMBRES Y MUJERES SOLO ACTORES

COMO LES GUSTE (1599–1600)

PERSONAJES

Duque Hermano mayor de Federico, exiliado en el bosque de Arden.

Rosalinda Hija del duque, luego disfrazada de Ganimedes.

Amiéns Uno de los nobles del duque y cantor de talento.

Jaques Uno de los nobles del duque y melancólico filósofo.

Federico Padre de Celia. Usurpa los dominios de su hermano.

Celia Hija de Federico y prima de Rosalinda, luego disfrazada de Aliena.

Touchstone Bufón de la corte.

Le Beau Cortesano al servicio de Federico.

Carlos Luchador.

Oliverio Hijo mayor de sir Roldán de Boys.

Orlando Hermano menor de Oliverio, privado de educación.

Jaques de Boys Hermano menor de Oliverio.

Adán Antiguo criado de sir Roldán de Boys.

Corin Anciano pastor.

Silvio Joven pastor enamorado de Febe.

Febe Joven pastora que muestra desdén por Silvio.

Guillermo Rústico y rival de Touchstone por el amor de Audrey.

Audrey Cabrera prometida a Touchstone.

El luchador Carlos llega con la noticia de que el **duque** ha sido **desterrado al bosque**.

Desterrada por Federico, el duque usurpador, **Rosalinda huye** disfrazada **a Arden** con Celia.

Orlando descubre que su hermano Oliverio quiere matarlo y **huye a Arden**.

I, I

I, V

II, II

Acto I

Acto II

I, II

II, I

Orlando, disfrazado, **vence a Carlos** en una pelea **y Rosalinda se enamora locamente de él**.

El duque goza de su **exilio** en el bosque.

Tras la muerte de su padre, Oliverio confina a su hermano Orlando en casa y lo priva de educación. Cuando Oliverio se entera de que Orlando pretende luchar contra Carlos, pide a este que lo mate. En la corte, Rosalinda lamenta el exilio de su padre, el duque por derecho, y seguidamente observa la pelea entre Carlos y Orlando con su prima Celia. Ambas se quedan prendadas de Orlando, quien, sorprendentemente, vence a Carlos. Orlando se enamora de Rosalinda, pero debe huir al bosque con el viejo Adán, pues Oliverio lo persigue. Federico, el duque usurpador, padre de Celia, se siente amenazado por la popularidad de Rosalinda y la destierra. Ella se viste del muchacho Ganimedes y huye al bosque con Celia y Touchstone, el bufón. En el bosque, el duque y sus nobles, incluido el pesimista Jaques, disfrutan de la vida sencilla.

Federico organiza una partida de búsqueda para dar con Celia y Rosalinda. En el bosque, estas ven a Silvio confesando al viejo pastor Corin su amor por Febe, quien no le corresponde. Muerto de hambre, Orlando se encuentra con los nobles del duque y desenvaina su espada.

Orlando cuelga poemas de amor a Rosalinda **en los árboles**.

Orlando y Ganimedes (Rosalinda disfrazada) **ensayan una boda** entre Orlando y Rosalinda.

Ganimedes promete a Orlando que se casará con Rosalinda.

Rosalinda se despide del público.

III, II — IV, I — V, I — V, IV

Acto III — **Acto IV** — **Acto V**

II, IV — III, II — IV, III — V, IV

Rosalinda disfrazada de Ganimedes y Celia de Aliena observan a **Silvio**, un joven pastor **enamorado de Febe**.

Ganimedes da **lecciones de amor** a **Orlando**.

Orlando salva a su hermano **Oliverio de una leona** y Ganimedes se desmaya al ver el pañuelo ensangrentado.

Himeneo oficia **cuatro bodas en el bosque** y Federico devuelve a su hermano la corona de duque.

Estos le dan de comer y él se une a su grupo. Orlando suspira por Rosalinda y le cuelga poemas en los árboles. Touchstone y Corin comparan estilos de vida. Rosalinda encuentra los poemas de Orlando y, cuando este aparece, ella, aún disfrazada de Ganimedes, le enseña cómo cortejar a Rosalinda. Rosalinda y Celia se cruzan con Febe como Ganimedes y Aliena. Ganimedes le sugiere que agradezca el amor de Silvio, pero en su lugar Febe se enamora de «él».

Se celebra una boda falsa entre Orlando y Ganimedes, que hace de Rosalinda. Aliena es el cura. Orlando se va y promete regresar por la tarde. No vuelve, pero Rosalinda está absorta por una angustiada carta de amor que Febe ha escrito a Ganimedes. De pronto, llega Oliverio con un pañuelo ensangrentado. Al parecer, Orlando halló a su hermano bajo un árbol a punto de ser atacado por unas fieras y lo salvó, pero en la lucha lo hirió una leona. Los dos hermanos se reconcilian y el pañuelo es un mensaje de Orlando para Rosalinda. Esta se desmaya. Touchstone asusta a Guillermo, su rival por el afecto de Audrey. Oliverio y Aliena deciden casarse. Orlando se muestra impaciente por estar junto a Rosalinda y Ganimedes le promete que él mismo la hará aparecer por arte de magia para que puedan casarse. También promete a Silvio que se casará con Febe.

Llegado el gran día, Ganimedes y Aliena desaparecen para volver con Himeneo como Rosalinda y Celia. Himeneo celebra cuatro bodas. Tras la ceremonia llega la noticia de que Federico se ha convertido en un ermitaño y ha dejado el ducado al auténtico duque. El actor que interpreta a Rosalinda se despide del público.

EN CONTEXTO

TEMÁTICAS
Amor, romance, mortalidad

ESCENARIOS
La corte francesa y el bosque de Arden (Inglaterra) o el de las Ardenas (Bélgica)

FUENTE
1590 La novela *Rosalynde*, de Thomas Lodge.

LEGADO
1603 Se cree que hubo una función para el rey Jacobo I.

1723 Aparece la adaptación de Charles Johnson, *Love in a Forest* (El amor en un bosque), que incorpora escenas de otras obras de Shakespeare.

1741–1757 La actriz irlandesa Peg Woffington interpreta a Rosalinda en Londres durante 16 años.

1879 Una producción en Stratford-upon-Avon incluye un ciervo recién cazado en un bosque de Warwickshire.

1961 La obra de Michael Elliott, director británico, para la RSC presenta a Vanessa Redgrave como una andrógina Rosalinda.

1977 Peter Stein, director alemán, presenta en Berlín una producción en que el público recorría un gran estudio de cine.

1996 La película de Kenneth Branagh sitúa la acción en una colonia europea del Japón del siglo XIX.

2013 La juvenil versión contemporánea de Maria Aberg para la RSC incluye música de la cantante *folk* Laura Marling.

Como les guste es una de las obras más populares de Shakespeare. Se adentra en el hermoso Arden para ofrecer un interludio lleno de romance desenfadado e ingenio, especulaciones filosóficas y comedia. Y halla un cautivador personaje central en la lista, ardiente y juguetona Rosalinda, disfrazada de Ganimedes en el bosque.

Pero poco pasa en la obra. Dos jóvenes, Rosalinda y Orlando, huyen al bosque de Arden para escapar de parientes indeseables. Rosalinda escapa de su tío, Federico, que ha usurpado el poder a su padre, exiliado en el bosque, y Orlando huye de su hermano Oliverio, quien intriga para matarlo. En el bosque, Rosalinda, vestida de Ganimedes, alecciona a Orlando sobre el amor y conoce a varios personajes. Tras varios malentendidos, Rosalinda y Orlando se casan, junto con otras tres parejas que también han hallado el amor en el bosque, y se resuelven todas las diferencias familiares. Y eso es todo lo que pasa.

¿Sensiblería romanticona?

El dramaturgo irlandés George Bernard Shaw tachó la obra de ligera y la despreció por ser un caramelo para las masas. El título mismo, afirmó Shaw, reflejaba el reproche que Shakespeare hizo con ella al público, a quien acusó de deleitarse con fruslerías románticas. Pero, aunque *Como les guste* ha sufrido una acogida desigual a lo largo de la historia, la mayoría de los críticos coinciden hoy en que Shaw estaba equivocado. La obra es muy inteligente y sofisticada, y puede que sea mucho más divertida que ninguna otra obra shakesperiana, pero también está llena de ideas y de visiones sobre la vida y el amor. Su título, lejos de ser un reproche, es quizá más bien una celebración de la alegría del teatro y una invitación a la mentalidad abierta. Como dijo la Royal Shakespeare Company: «Los roles de género, la naturaleza y la política se confunden en una obra que refleja lo desconcertante pero absolutamente placentera que puede ser la vida».

Tal vez el argumento no sea gran cosa, pero la pieza es toda una celebración del romance y la comedia.

> ¿Qué emoción cuelga
> este peso en mi lengua?
> No pude hablarle, aunque
> buscó plática conmigo.
> **Orlando**
> **Acto I, escena II**

En 1950, la estrella de Hollywood Katharine Hepburn interpretó a Rosalinda y dijo que el papel era «una de las grandes pruebas para saber si eres buena actriz, y quería averiguarlo».

> Yo entonces no te
> pedí que se quedara;
> fue por tu gusto y
> tu remordimiento.
> **Celia**
> **Acto I, escena III**

Tiene poemas y canciones, ingenio y bromas, y todo ello sale de los labios de los personajes en un flujo constante de invención. Es como una comida en el campo poética e intelectual a la que se invita al público para que pase un par de horas entregado al placer y la estimulación mental. No suceden muchas cosas porque no se pretende que sucedan. En Arden el tiempo se detiene para los personajes –«no hay relojes en el bosque» (III, II), dice Orlando–, lo mismo que para el público, pues está como de vacaciones en el teatro. Es una oportunidad para reactivar la mente y reflexionar, para dejar «pasar el tiempo sin cuidados» (I, I), lejos de la presión de la vida diaria.

El campo y la ciudad

Como les guste se estructura en tres partes. Empieza en la corte o la ciudad, donde surgen problemas irresolubles; se traslada a la naturaleza o a un mundo de fantasía, donde los problemas se resuelven, y al final regresa a la corte, otra vez el mundo real pero con los problemas solucionados. De hecho, acaba antes del regreso final a la corte, pero, tras el repentino cambio de opinión de Federico fuera de escena, queda claro que solo Jagues se quedará en el bosque.

Ilustración de 1915 de Hugh Thomson de la tercera escena del primer acto, en la que Celia y Rosalinda se plantean abandonar la corte. Las plumas de los pavos reales evocan el idílico bosque.

El fragmento en la naturaleza, en el bosque de Arden, domina gran parte de la obra, por ello suele describirse como una «comedia pastoril». La literatura pastoril estuvo muy en boga en la época. De hecho, el crítico británico Frank Kermode describió *Como les guste* como «la comedia de mayor actualidad», pues versaba sobre los intereses intelectuales del periodo. La palabra «pastoril» alude literalmente a la vida del pastor. Pero no se trata de pastores reales, sino de una idealización, una armoniosa Arcadia. En la literatura pastoril los pastores no cuidan de ovejas. De hecho, son poetas, filósofos y cantores. El mundo pastoril es una edad dorada o un edén imaginarios, un lugar pacífico y virgen »

La música es parte crucial de la diversión pastoril en *Como les guste*, como muestra esta producción del Delacorte Theater de Nueva York (2012). La obra tiene más canciones que ninguna otra de Shakespeare.

donde redescubrir la armonía lejos de los conflictos y presiones de la realidad cotidiana.

La literatura pastoril en época de Shakespeare era un asunto muy intelectual. Consistía en poesía y prosa llenas de pastores enfermos de amor, muchachas desdeñosas y personajes con caprichosos nombres clásicos que eran ociosos cortesanos más que auténtica gente de campo. Pese a centrarse en la vida sencilla, poco tenía que ver de verdad con la naturaleza. En *Como les guste*, Shakespeare transforma la literatura pastoril en un divertimento popular para el escenario. Subvierte constantemente la forma y deja que el realismo se vaya filtrando en ese mundo idealizado, satirizando de forma amable las convenciones del género. En una escena, por ejemplo, se ve a Orlando colgando poemas en los árboles al más puro estilo pastoril. Pero en la escena siguiente, el anciano Corin, auténtico pastor, habla de sus manos sucias de grasa de oveja.

El campo entreteje sin cesar lo ideal y lo real, el mundo clásico y la Inglaterra contemporánea. Incluso el nombre del bosque, Arden, refleja esa ambigüedad. En la fuente original de Shakespeare, la novela de Thomas Lodge *Rosalynde* (1590), el escenario era las Ardenas, región montañosa en la frontera entre Francia y Bélgica. Ciertas ediciones de la obra conservan la grafía belga, y Shakespeare mantiene los nombres franceses de varios personajes, como Jaques y Amiéns, pero en otras ediciones el bosque se llama Arden. Arden era un bosque real cerca del hogar donde el autor pasó su infancia en Warwickshire, y también era el nombre familiar de su abuela, Mary Arden. Además, ya sea por coincidencia o con intención, «Arden» evoca las palabras «Ar-cadia» y «E-dén».

La ambigua Rosalinda

En el centro de ambigüedad de la obra se encuentra el personaje de

La vida de un pastor

Los orígenes de la literatura pastoril se remontan a escritores como los griegos Hesíodo (*c.*750–650 a.C.) y Teócrito (*c.*270 a.C.) y, en especial, al poeta romano Virgilio (70–19 a.C.) y sus *Églogas*. Todos ellos escribieron sobre épocas doradas e idilios rurales. Europa redescubrió el género en el Renacimiento, y en la Inglaterra isabelina la idea del mundo pastoril se hizo popular entre poetas e intelectuales. Una obra clave y muy imitada fue *El calendario de los pastores* (1579), de Edmund Spenser. Otras fueron la novela de sir Philip Sidney *Arcadia* y el poema romántico de Christopher Marlowe *El pastor apasionado a su amada* (1599).

La literatura pastoril pretendía ser un reflejo del mundo contemporáneo y solía contener mensajes subversivos. Cuando se escribió *Como les guste*, hacía poco que la Iglesia había prohibido la sátira, y puede que esta obra contenga alusiones a esa prohibición en esta línea de Celia: «desde que se ha reducido al silencio el poco juicio de los locos, la poca locura que tienen los cuerdos ha salido a relucir en grande» (I, II).

> ¡Oh, maravilla, maravilla!
> ¡Y maravilla de maravillas!
> ¡Y todavía mayor maravilla!
> Y después de eso ya no
> se puede decir más.
> **Celia**
> **Acto III, escena II**

Rosalinda. Cuando se disfraza de chico en el bosque toma un nombre clásico, Ganimedes, el del hermoso troyano del mito griego. En el escenario isabelino, su papel lo habría interpretado un chico, por lo que la obra ofrecía diversión sin fin con sus constantes cambios de género. En un momento dado, Rosalinda, disfrazada de Ganimedes, finge ser Rosalinda para enseñar a Orlando cómo amar. Así que, en ese instante, había en el teatro ¡un chico que interpretaba a una chica que se vestía de chico que fingía ser una chica! A todo esto, Orlando no está enamorado de la supuesta Rosalinda que interpreta Ganimedes, sino de la «real» que en ese momento hace de Ganimedes haciendo de Rosalinda. Y Febe –papel femenino que también interpretaba un muchacho– se enamora de Ganimedes, a quien toma por un chico, cuando en realidad es... ¡una muchacha interpretada por un chico! Gran parte del entretenimiento de la obra deriva de lo bien que maneja esas confusiones y, al final, las resuelve.

Se ha tratado mucho la cuestión del género en esta obra y su trasfondo homoerótico, dado el amor que siente, por ejemplo, Febe por Ganimedes/Rosalinda, Celia por Rosalinda y por el flirteo de Orlando con Ganimedes. De hecho, el Ganimedes del mito griego era un hermoso muchacho que se convirtió en amante de Zeus, por lo que su nombre era sinónimo de las relaciones eróticas entre hombres y chicos. En el epílogo de la obra, «Rosalinda» bromea sobre la ambigüedad de su género. Se libera en parte de su papel y juega con el público como joven actor, ofreciendo un beso a «todos aquellos que entre ustedes tuvieran barbas que me gustaran». La obra es, pues, una celebración de toda clase de amor y de las posibilidades sexuales, como implica el título.

El amor verdadero

Bajo los roles y cambios de género aflora un retrato de la realidad del amor. Cuando Orlando dice que morirá por amor, Rosalinda, disfrazada de Ganimedes, le señala en el acto las faltas de su romanticismo disparatado. «Los hombres mueren de cuando en cuando y los gusanos se los comen, pero no mueren de amor» (IV, I).

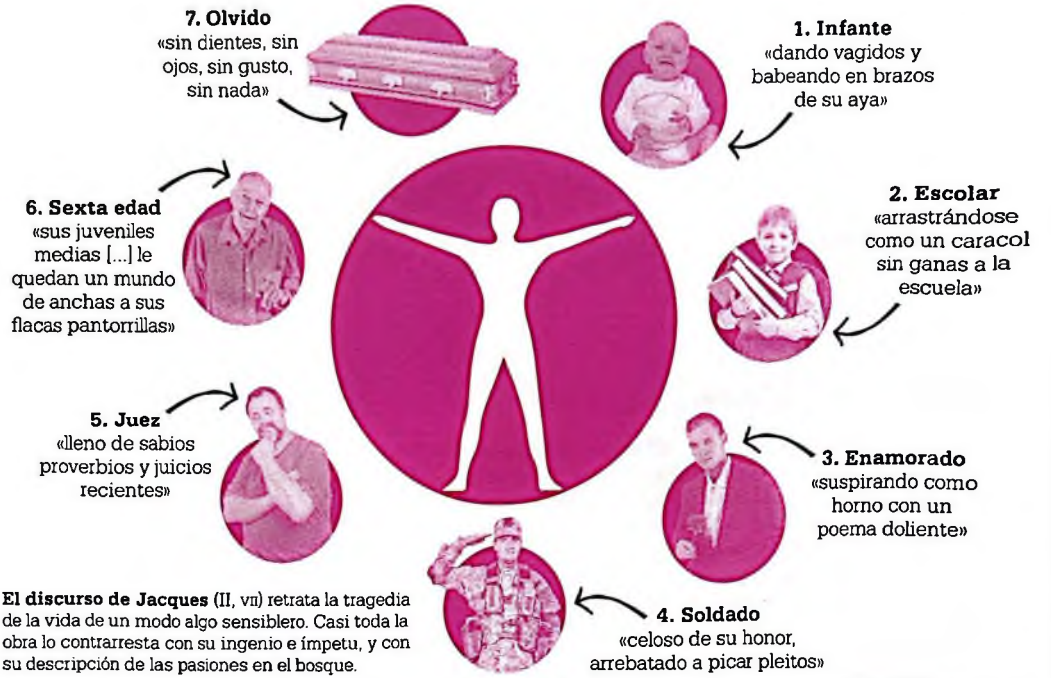
Pero Rosalinda no es una cínica como Jaques, que no cree en el amor. En ese mismo instante, está hundida

> No, no, Orlando, los hombres
> son abril cuando cortejan,
> diciembre cuando se casan.
> Las chicas son mayo cuando
> son doncellas, pero el cielo
> cambia cuando son esposas.
> **Rosalinda**
> **Acto IV, escena I**

a no sabe cuántas «brazas de amor» (IV, I) y no puede estar «sin ver a Orlando» (IV, I). De hecho, en ese instante está más enamorada ella de él que él de ella, pese a sus declaraciones y sus poemas. Y es que en ese momento Orlando está más prendado del amor que de Rosalinda, por eso ella »

El escenario campestre de *Rosalynde*, la novela que inspiró a Shakespeare, eran las Ardenas, en Bélgica (abajo). El bosque de Shakespeare pudo haberse inspirado también en parte en el inglés de Arden.

Las siete edades del hombre



El discurso de Jacques (II, VII) retrata la tragedia de la vida de un modo algo sensiblero. Casi toda la obra lo contrarresta con su ingenio e ímpetu, y con su descripción de las pasiones en el bosque.

debe seguir como Ganimedes y enseñarle cómo amarla de verdad. Ella es vivaracha, perspicaz, ingeniosa y apasionada, pero solo puede dejar de interpretar a Ganimedes cuando Orlando deje de jugar al amor.

El amor tiene muchos disfraces en la obra. El cascarrabias de Touchstone se rinde de súbito ante Audrey. Oliverio, antes un hermano mezquino, se enamora a primera vista de Celia. Y hasta los absurdos poemas y declaraciones de Silvio dan su fruto con Febe. En el fondo, no obstante, el amor se muestra como algo auténtico e importante.

El mundo es un teatro

El discurso más famoso de *Como les guste* es el de Jaques, que empieza así: «Todo el mundo es un teatro, / y todos los hombres y mujeres solo actores. / Tienen sus entradas y salidas, / y en su tiempo un hombre representa / muchos papeles» (II, VII).

El discurso sugiere que solo somos actores y describe las siete etapas de la vida, desde la infancia hasta la decrepitud. Esta simple metáfora de la vida suele citarse fuera de contexto y se toma por el tema principal de la obra y su teatralidad. Sin embargo, el mensaje sobre la absurda artificiosidad de la vida es extrañamente crudo. De hecho, no es tan distinto de la desolada visión de Macbeth cuando dice: «No es la vida más que una / andante sombra, un pobre actor que se pavonea / y se retuerce sobre la escena de su hora, y luego / ya nada más de él se oye. Es un cuento / contado por un idiota, todo estruendo y furia, / y sin ningún sentido» (*Macbeth*, V, v).

Pero, naturalmente, aquí quien habla es Jaques, cuyo nombre –tal como recuerda el bufón Touchstone cuando lo apoda «señor como se llame» (III, III)– se pronuncia en inglés «jakes», que en el inglés coloquial isabelino era un sinónimo de retrete. Ello es un recordatorio de que Jaques puede que solo diga palabras «desechables». De hecho, a través de este personaje, el autor se ríe de un estereotipo de la época isabelina: el melancólico filósofo con su hastiada visión de la vida, tan de moda entonces. Durante sus digresivas observaciones, puede que Jaques pierda de vista lo importante, igual que Orlando cuando cuelga poemas de amor en los árboles. En el instante en que

> Ya no te importunaré más con palabras ociosas.
> **Rosalinda**
> **Acto V, escena II**

acaba su discurso, con su descorazonador resumen de la vejez como una «segunda infancia y puro olvido», aparece Orlando con el anciano Adán cargado a su espalda, viva imagen de la decadencia de la senectud. Es un momento divertido, y una clara señal de que no debemos tomarnos a Jaques demasiado en serio. En cierto modo, ni siquiera el propio Jaques se toma en serio, pues se regocija demasiado en su sarcástico ingenio para ser un verdadero pesimista.

Pese a todo su cinismo, parece disfrutar mucho de ser infeliz, la manera de vivir que ha escogido, tan válida, quizá, como cualquier otra. Cuando se casan las parejas y todo se perdona, el exceso de felicidad y el «bailar compases» son demasiado para él. Pese a que le instan a quedarse, prefiere exiliarse de nuevo y unirse a Federico en su cueva de ermitaño.

La que tiene la última palabra es Rosalinda, que abandona su papel para borrar la frontera entre personaje y actor, público y escenario, y ofrece una invitación a dejar esa diversión teatral «como les guste». «Y estoy segura de que todos los que tienen buenas barbas, o buenos rostros o alientos agradables, cuando les haga reverencias, me darán su adiós a cambio de mi afectuoso ofrecimiento» (Epílogo). ■

James Thomas Watts, paisajista victoriano, capturó la imagen idílica del bosque en este cuadro de Celia, Rosalinda y Touchstone. Los paisajes bucólicos eran temas populares en el arte victoriano.

Interpretar a Rosalinda

Tras su éxito inicial en el Globe en 1599, en el siglo XVII *Como les guste* se quedó anticuada. Hasta 1740 no se representó de nuevo debidamente, cuando fue llevada a escena por Charles Macklin en el londinense Drury Lane. En ella, la actriz Hannah Pritchard representó a una Rosalinda natural y llena de vida. Desde entonces, el papel es todo un favorito.

Entre las actrices que lo han interpretado se cuentan Katharine Hepburn, Vanessa Redgrave (en la imagen) y Maggie Smith. La producción de 1991 de la compañía Cheek by Jowl presentó un reparto exclusivamente masculino, con Adrian Lester como Rosalinda.

Se han hecho tres grandes películas basadas en la obra, todas distintas. La caprichosa versión de Paul Czinner en 1936, con la alemana Elisabeth Bergner como Rosalinda; la provocadora versión en 1992 de Christine Edzard, que ofreció a una Rosalinda en vaqueros y sudadera en la londinense «cardboard city» (ciudad de cartones), una zona de indigentes; y la suntuosa película de 2007 de Kenneth Branagh, situada en el Japón del siglo XIX y que protagonizó Romola Garai.

LAS PEDRADAS Y DARDOS DE LA ATROZ FORTUNA

HAMLET (1599–1601)

PERSONAJES

Hamlet Hijo del rey muerto y príncipe de Dinamarca. Es el sobrino y el hijastro del rey Claudio.

Claudio Recién coronado rey de Dinamarca que se casa con la viuda de su hermano, Gertrudis.

Fortinbrás Sobrino del rey noruego y sucesor al trono danés. Busca venganza contra Dinamarca por el asesinato de su padre.

Polonio Cortesano y consejero de confianza de Claudio. Padre de Ofelia y Laertes.

Gertrudis Madre de Hamlet y antigua esposa del difunto rey Hamlet. Ahora es la esposa de Claudio y reina de Dinamarca.

Laertes Hijo de Polonio y hermano de Ofelia. Ha estado estudiando en Francia, pero regresa a Dinamarca para vengar la muerte de Polonio.

Rosencrantz y Guildenstern Compañeros de universidad de Hamlet, de quienes este desconfía.

Ofelia Hija de Polonio y hermana de Laertes.

Horacio Amigo leal de Hamlet, a quien este desvela sus planes.

Espectro del padre de Hamlet Ordena a Hamlet que vengue la muerte de su padre.

Cuatro actores Actúan en la obra de Hamlet.

El **fantasma del rey Hamlet** se aparece en la explanada del castillo de Elsinor.

El fantasma hace jurar a **Hamlet** que **vengará la muerte de su padre**.

El rey y la reina dan la bienvenida a **Rosencrantz y Guildenstern** y los **mandan a espiar a Hamlet**.

I, I

I, V

II, II

Acto I

Acto II

I, II

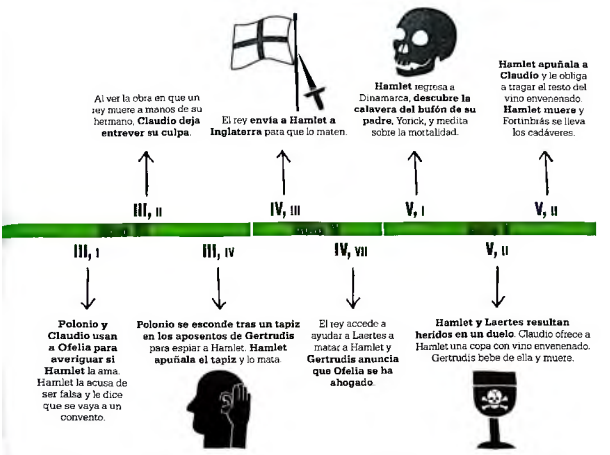
II, I

Claudio anuncia su boda con **Gertrudis**, viuda de su hermano.

Ofelia informa a su padre de que **Hamlet la visitó muy apenado y desaliñado**.

En el castillo de Elsinor, en Dinamarca, el rey Claudio llora la muerte del antiguo rey, su hermano. Se casa de inmediato con su viuda, Gertrudis, y manda mensajeros a Noruega, el vecino hostil de Dinamarca, para evitar una invasión del príncipe Fortinbrás. El hijo de Gertrudis, Hamlet, también llora al rey, su padre. Su compañero Horacio le informa de que el espectro de este se ha aparecido de noche en la explanada y lo lleva allí para que lo vea con sus propios ojos. El espectro dice a Hamlet que fue su tío quien lo mató. Hamlet jura vengarlo, pero tiene sus dudas sobre si creer o no al espectro, así que finge estar loco para distraer a sus allegados mientras averigua la verdad.

El cortesano Polonio interpreta el extraño comportamiento de Hamlet como un síntoma de amor por Ofelia. Así se lo comunica al rey, y entre ambos usan a Ofelia para espiar al príncipe. Hamlet lo adivina y niega cruelmente sentir ningún afecto por ella. Para aliviar el dolor de Hamlet, los reyes le envían a Rosencrantz y Guildenstern, antiguos compañeros de estudios. Pero



el príncipe ya no confía en ellos. Prefiere centrarse en la llegada a la corte de una compañía de actores, a quienes ordena representar una obra en la que un rey muere a manos de su hermano. Al ver que la obra afecta al rey Claudio, Hamlet toma ese gesto como prueba de su culpa.

De camino a los aposentos de Gertrudis, Hamlet oye al rey confesar su asesinato mientras reza. Entre tanto, Polonio se oculta tras un tapiz en los aposentos de Gertrudis para espiar al príncipe. Hamlet reprende a su madre por casarse otra vez. Polonio pide ayuda y Hamlet, que toma su voz por la del rey, apuñala el tapiz y lo mata.

Como castigo, el rey manda a Hamlet a Inglaterra junto con Rosencrantz y Guildenstern, con la intención de asesinarlo a su llegada. Durante el viaje unos piratas los atacan. Hamlet escapa y regresa a Dinamarca.

Laertes llega a Elsinor y exige venganza por el asesinato de Polonio. Ofelia, destrozada por la muerte de su padre, pierde la cabeza y se ahoga en un río, hecho que aviva el odio de Laertes hacia Hamlet. Horacio y Hamlet presencian el funeral de Ofelia. Hamlet se descubre ante los sepultureros y desafía a Laertes a un duelo. Laertes hiere a Hamlet con una espada envenenada, tras lo cual él mismo recibe una herida letal con la misma arma. Gertrudis bebe de un vino envenenado que estaba destinado a Hamlet y muere, lo que lleva a Laertes a acusar a Claudio de asesinato. Hamlet apuñala al rey y le obliga a tragar el resto del vino antes de fallecer él mismo en brazos de Horacio. Fortinbrás y sus tropas llegan para llevarse los cuerpos.

EN CONTEXTO

TEMÁTICAS
Venganza, traición, honor, mortalidad

ESCENARIO
Elsinor (Dinamarca)

FUENTES
***C.* 1185** La historia de Amleth, recogida por el historiador danés Saxo Grammaticus, habla de un legendario príncipe danés cuyo tío mató al rey y se casó con su viuda.

1580 El poeta francés François de Belleforest cuenta la historia en sus *Histoires tragiques*, traducidas al inglés en 1608.

LEGADO
1602 El 26 de julio se celebró la primera función de que se tiene noticia.

1742 David Garrick, actor inglés, es el Hamlet más famoso de su época.

1827 La actriz irlandesa Harriet Smithson interpreta a Ofelia en el Odéon (París). La obra es un gran éxito en Francia.

1919 El poeta T. S. Eliot opina que el personaje de Hamlet es un fracaso artístico.

1948 La adaptación cinematográfica del actor inglés Laurence Olivier tiene un oscuro trasfondo freudiano.

1964 Grigori Kózintsev dirige una versión soviética.

1996 Kenneth Branagh dirige una adaptación para el cine de más de cuatro horas.

2001 Peter Brook dirige en París un *Hamlet* multilingüe.

Hamlet es la obra más larga de Shakespeare, y probablemente tiene el papel principal más desafiante. También es su tragedia más popular y la que más ha perdurado. Habla de la monarquía, la guerra, la locura y la venganza, pero también es una historia sobre un hombre apesadumbrado cuya responsabilidad hacia su padre y su reino es diametralmente opuesta a sus instintos y su temperamento. A diferencia del texto original sobre el legendario príncipe danés Amleth, que se describe como un romance, Hamlet es, sin lugar a dudas, una tragedia, *La tragedia de Hamlet, príncipe de Dinamarca*, tal como consta en el Primer Folio. Shakespeare conserva los detalles sobre la fingida locura de Amleth y su necesidad de venganza, pero añade nueva información, como el nombre del fantasma –que también se llama Hamlet–, y suma a Horacio, un compañero para el héroe. Shakespeare añade asimismo otros dos hijos ávidos de vengar las muertes de sus padres: Laertes y Fortinbrás.

Una película de 2000 con Ethan Hawke sitúa la acción en Nueva York. El espectro se aparece en un circuito cerrado de televisión y la obra dentro de la obra adopta la forma de un videojuego.

> Pero yo llevo dentro
> lo que va más allá
> de cualquier apariencia;
> lo otro son los arreos y
> galas de la pena.
> **Hamlet**
> **Acto I, escena II**

Hamlet se ha leído como la historia de un héroe malhadado, una víctima del destino y de la «atroz fortuna», e igualmente como el relato de un joven indeciso y mentalmente inestable. En ambas lecturas, el personaje y el mundo que habita se ven desbordados por la melancolía y la corrupción.

Príncipe de Dinamarca

Hamlet tiene treinta años. Es hijo, sobrino, amante, cortesano y un estudiante universitario de Wittenberg. En calidad de único sucesor varón del antiguo rey, debería ascender al trono de inmediato. El hecho de que su tío Claudio se lleve la corona se debe, en gran parte, a la boda con su madre, Gertrudis, que ella misma describe como «precipitada» (II, II). El resultado es que, cuando el público ve a Hamlet por primera vez, le han arrebatado a su padre, la confianza en su madre y su legítimo trono. No es de extrañar, por tanto, que en su primera aparición se muestre taciturno, resentido y temperamental.

Claudio reúne a sus súbditos para hablar sobre la situación de Fortinbrás, Laertes y Hamlet respectiva-

mente. Sus prioridades son, en orden de importancia, las relaciones políticas, sociales y domésticas. Aunque parezca justificable, dar prioridad a Laertes y a su deseo de viajar al extranjero por encima del patente dolor de Hamlet es irresponsable y cruel a ojos de este. Ello explica la amargura de sus primeras palabras en la obra,

> ¡Oh, venganza! ¡Ay, Dios, qué burro soy! Por cierto, es una gran valentía que yo, hijo de aquel querido asesinado, llamado a la venganza por el cielo como por el infierno, tenga (como una puta) que desahogar mi corazón con palabras, y caiga en maldición igual que una ramera, ¡una fregona!
>
> **Hamlet**
>
> **Acto II, escena II**

que son la respuesta a Claudio cuando lo llama «hijo»: «Algo más que pariente, pero menos que deudo» (I, II).

A pesar de su sombrío estado de ánimo y melancólica apariencia, Hamlet se gana el amor y el respeto de sus allegados. Él es el primero en quien piensa Horacio cuando ve al espectro, y es Hamlet y no el rey a quien los actores saludan primero en la corte. En la última escena, Horacio afirma que Hamlet tiene «un noble corazón» (V, II), eco de una declaración anterior de Ofelia en la que dice que Hamlet tiene un «noble espíritu» (III, I). De hecho, Ofelia habla de él como un símbolo de ilusión: «la esperanza y la flor del justo Estado, / espejo de la moda y molde de la forma, / observado por todos los observadores» (III, I).

El castillo de Elsinor, escenario de la obra, es de hecho Kronborg, una antigua fortaleza en la isla danesa de Selandia. Se reconstruyó en la década de 1580 y en la imagen aparece como era en la época de Shakespeare.

Un Hamlet inestable

Hamlet, sin embargo, también es descrito en términos menos positivos. Adolece de «una peligrosa y »

La escena de oración

En el siglo XIX actores y eruditos se esforzaron por excusar la debilidad de Hamlet en la búsqueda de venganza. La escena de la oración, en la que Claudio confiesa su culpa y Hamlet pospone su venganza, se suprimió de la obra hasta la década de 1880. En ella, Hamlet habla en términos violentos y perturbadores sobre la condena al infierno, tema de intenso debate en los siglos XVI y XIX. Desear a alguien la condena al fuego eterno no es un sentimiento cristiano y, sea justificable o no en la sed de venganza de Hamlet, el público victoriano no quería oír palabras así en el escenario.

Entre las representaciones modernas más notables de esa escena se cuenta la del *Hamlet* de David Tennant (2009, arriba), exitosa puesta en escena filmada por la BBC para una versión televisiva. En la cinta, Hamlet blande su daga sobre la cabeza de Claudio, encarnado por Patrick Stewart, y pronuncia su discurso en voz en *off* y no directamente al público.

agitada demencia» (III, i), «melancolía» y «un dolor nada viril que muestra [...] un corazón sin fuerza, una mente impaciente» (I, ii). Es, en otras palabras, inestable e imprudente.

Hamlet obtiene respeto por su nobleza y le censuran su actitud, y tiene una urgente necesidad de dar consejos a los demás. Le dice a Ofelia que escoja el convento frente al matrimonio, aconseja a los actores sobre cómo actuar y reprende a Laertes por llorar en el funeral de Ofelia. ¿Qué le hace pensar que tiene más derecho a llorarla que su hermano? ¿Basado en qué experiencia y con qué autoridad alecciona a los actores sobre interpretación? ¿Y por qué razón manda a Ofelia a un convento?

La clave está en la obra

El espectro informa al príncipe de que su padre ha sido asesinado con un veneno que aplicaron en su oído mientras dormía en su huerto. Ese mismo suceso se representa en *La ratonera*, la obra que Hamlet escoge poner en escena ante el rey y la reina. En ella, el actor que interpreta al hermano del rey aparece entre las sombras de un huerto para verter veneno en el oído del actor que hace de padre de Hamlet. Este ha escogido

Un cartel anuncia *Hamlet*, la gran ópera de 1868 del compositor francés Ambroise Thomas. La historia se hizo popular en Francia tras la traducción del novelista Alexandre Dumas.

el drama como medio para confirmar la veracidad del relato del espectro. Primero explica a los actores que el fin de las obras y de la actuación es: «presentarle como quien dice un espejo a la Naturaleza; mostrar a la Virtud sus propios rasgos, al Desdén su propia imagen, y a la edad y al cuerpo mismo del tiempo su forma y su sello» (III, ii). El teatro es, en opinión de Hamlet, un medio para revelar verdades sobre la vida real. Y con la misma lógica afirma que la obra tenderá «al alma del monarca un lazo» (II, ii). El poder del teatro para conmover a los individuos y provocar su llanto, culpa o alegría se explota de forma poderosa tanto aquí como en la escena en que el actor principal da un discurso a Hamlet sobre la caída de Troya. Su monólogo se centra en la intensidad del dolor de Hécuba, a cuyo esposo, Príamo, ha matado el enemigo griego. A Hamlet le conmueven la dimensión del sufrimiento de Hécuba y la habilidad del actor para involucrarse emocionalmente con el discurso, y se considera a sí mismo y a su madre inadecuados en comparación, pues Gertrudis no guarda luto por la muerte de su esposo y Hamlet lucha por motivarse para vengarlo.

Complejo de Edipo

La ratonera de Hamlet no solo está motivada por el descubrimiento de la culpa de Claudio. La obra también tiene como propósito, ni mucho menos accidental, poner a prueba la conciencia de su progenitora. De

El pobre Yorick

Un tema inseparable de la obra es la naturaleza de la existencia. Probablemente la imagen más icónica de esta tragedia es la de Hamlet contemplando la calavera de Yorick. Al meditar sobre la diferencia entre la cabeza viva del bufón de su padre, con sus labios, lengua e ingenio, y los grotescos restos de su cuerpo, es el momento en que Hamlet reconoce la realidad de la muerte.

Un sepulturero capaz de ver humor en la tragedia es quien da la calavera a Hamlet. Le habla de un modo práctico sobre si Ofelia –un supuesto caso de suicidio– merece un entierro cristiano, y a fin de hacerle un hueco desentierra huesos de otras tumbas. En una obra en que Hamlet reflexiona sobre todo, el sepulturero es una grata voz que trivializa el abrumador asunto de la muerte.

En 1930, G. Wilson Knight dijo que la fijación de Hamlet con la muerte envenena a todos los que lo rodean, y que es él quien desata la tragedia. Pese a que afirma ser una víctima de la fortuna, se podría argumentar que es el principal responsable de su destino.

> ¡Ay!, ¿qué clase de oración podrá servir para mi caso? ¿Perdonadme mi repulsivo crimen? No puede ser, puesto que sigo en posesión de esos efectos por los que cometí el asesinato: mi corona, mis propias ambiciones, mi reina. ¿Puede ser perdonado uno, y a la vez retener el delito?
>
> **Claudio**
>
> **Acto III, escena III**

hecho, gran parte de la melancolía del príncipe es fruto de la ira que siente hacia su madre, cuya boda con Claudio ve como un incesto. La actriz que encarna a la reina ofrece un discurso sobre la fidelidad, en el que jura que jamás volverá a casarse en caso de que su marido muera: «Todos los galardones que desea / una segunda boda en su impudor / son solo de codicia, no de amor. / A mi marido muerto nuevamente, / cada vez que el segundo, complaciente, / me da en la cama un beso, / vuelvo a matar con eso» (III, II).

Con esta obra dentro de la obra, Hamlet se hace con las riendas de la acción al enfrentar sus problemas de un modo que es raro en el curso de la obra en sí, en la cual lo vemos a menudo paralizado por la indecisión, un defecto de su carácter que resulta fatal.

¿Atroz fortuna?

Hamlet no goza de una buena posición. Ha abandonado la universidad con treinta años y ha regresado para vivir en su casa familiar; su padre ha muerto y él es incapaz de reconciliarse con su madre tras sus segundas nupcias, y, además, se ve obligado a aceptar la responsabilidad de vengar en secreto el asesinato de su padre. De modo que, aunque su pregunta más célebre es el «ser o no ser» (III, I), la que más lo obsesiona es la que formula inmediatamente después: «si para nuestro espíritu es más noble sufrir / las pedradas y dardos de la atroz fortuna / o levantarse en armas contra un mar de aflicciones / y oponiéndose a ellas darles fin» (III, I).

Hamlet prefiere sufrir la atroz fortuna, que considera un ataque externo, a un conflicto interno. Al asumir esa postura de víctima confesa del destino, muy similar a Romeo, se libra de toda responsabilidad por sus actos, que son, principalmente, retrasar la venganza, asesinar a Polonio, repudiar a Ofelia y mandar ejecutar a Rosencrantz y a Guildenstern. En el acto final de la obra, Hamlet habla de la providencia y la inevitabilidad de su triunfo ante el rey. Pero si quitamos esa atroz fortuna de la ecuación, lo que queda es una serie de malas decisiones que tienen terribles consecuencias. »

> Sois la reina, la esposa del hermano de vuestro esposo, pero ojalá no fuera así. Y sois mi madre.
>
> **Hamlet**
>
> **Acto III, escena IV**

Hamlet (derecha, Ladi Emeruwa) lucha con Claudio (izquierda, John Dougall) en una producción del Globe Theatre prevista para representarse en 205 países durante una gira internacional entre 2014 y 2016.

La tragedia se precipita en una espiral sin control porque los personajes toman malas decisiones que conducen a un catálogo de peores resultados. Hamlet no solo aplaza su venganza contra Claudio, sino que mata por accidente a Polonio, lo cual empuja a Laertes a vengarse de él. Rechaza a Ofelia de un modo tan humillante y devastador que cuando esta sabe que su padre ha muerto a manos de su antiguo enamorado, pierde la razón y, con ella, su dignidad. Polonio tampoco está exento de culpa. Muestra muy pocas luces cuando manda un espía a Francia para que siga la pista a su hijo, cuando convence a Ofelia para que tienda una trampa a Hamlet y, sobre todo, cuando decide esconderse tras el tapiz para oír la conversación entre Gertrudis y su hijo. Si se añade a esos infaustos sucesos el ahogamiento accidental de Ofelia, el envenenamiento del vino por parte de Claudio, el infortunio de que Gertrudis lo beba por error y que Laertes se hiera con el florete que él mismo untó de veneno, vemos que este trágico mundo abunda en accidentes funestos. Las elecciones y la fortuna de los personajes parecen, sin duda, atroces.

> ¡Ah, qué estropicio, y qué acto sangriento!
> **Reina Gertrudis**
> **Acto III, escena IV**

Venganza

En primer y último lugar, *Hamlet* es un relato sobre la venganza, motivo que se repite a lo largo de la obra, no solo porque hay tres vengadores en busca de lo mismo, sino por el terrible ciclo de dolor y destrucción que procede de todo deseo de desagravio.

Como relato de venganza, la obra es fiel a las convenciones que estableció el dramaturgo inglés Thomas Kyd en *La tragedia española* (1587), una de las tragedias de venganza más populares de la época. Shakespeare añade un fantasma, una obra dentro de la obra y un objeto mortal en forma de la calavera de Yorick, eco de la tradición de desquite. El héroe se ve obligado a comprometer

El artista británico John Everett Millais pintó esta evocadora representación de la muerte de Ofelia en 1852. Las flores flotantes casan con la descripción de su guirnalda en *Hamlet*.

su conciencia para atacar al criminal original, en este caso Claudio.

Además de su brutalidad, las tragedias de venganza eran famosas por sus bromas metateatrales, que Shakespeare incorpora cuando el espectro llama a Horacio y a Marcelo. Hamlet alude al fantasma como un «viejo topo» y como «ese chico en el sótano» (I, v), descripción esta última que dirige la atención del público al actor que grita bajo el escenario en vez de a una voz espectral sin cuerpo. Sin embargo, Hamlet no es un simple héroe vengador. Se divide entre el odio que siente por su tío, el amor que profesa por su padre, la indignación que le provoca su madre y su desconfianza del espectro. Pospone deliberadamente su ataque a Claudio porque prefiere meditar sobre sus actos y su existencia. Este enfoque lo coloca en contraste directo con Laertes y Fortinbrás, que también buscan venganza contra los asesinos de sus padres. Cuando la noticia de la muerte de Polonio llega a oídos de Laertes, este abandona toda costumbre y deber para desafiar al rey, arriesgando así su propia reputación al cometer traición. A diferencia de Hamlet, Laertes no posterga su ataque, e incluso jura que se atreve «a la condenación» (IV, v) con tal de vengar el asesinato de Polonio. Su comportamiento es imprudente y el rey se aprovecha de ello, pues también quiere ver muerto a Hamlet. Pero su propósito y motivación no son distintos de los de Hamlet. El tercer vengador es Fortinbrás, a cuyo padre mató el padre de Hamlet, el antiguo rey. Mientras que Hamlet retarda la acción y Laertes se precipita, Fortinbrás reúne discretamente a su ejército y planea la invasión de Dinamarca, convirtiendo así su revancha en un acto político en lugar de personal. Laertes y Fortinbrás carecen del trágico defecto de Hamlet, esa duda e indecisión que lo conducen de forma inexorable hacia su destino. ■

> Aquí se quiebra un noble corazón. Buenas noches tengáis, oh dulce príncipe, y que vuelos de ángeles te acompañen cantando a tu final descanso.
>
> **Horacio**
>
> **Acto V, escena II**

QUE LOS AÑOS PRONTO PESAN

NOCHE DE EPIFANÍA (1601)

PERSONAJES

Orsino Duque de Iliria, enamorado de Olivia.

Viola Joven que naufraga en Iliria. Se disfraza de Cesáreo, un eunuco, para ganarse el favor de Orsino.

Sebastián Hermano gemelo de Viola, quien cree que este se ha ahogado en el mar.

Antonio Capitán de navío y compañero de Sebastián. Es arrestado pero al final lo perdonan.

Capitán El capitán del navío en que naufraga Viola.

Olivia Una bella condesa de luto por su padre y su hermano. Corteja a Cesáreo y luego se casa con Sebastián.

María Doncella de Olivia, autora de la intriga para humillar a Malvolio.

Sir Tobías Belch Réprobo pariente de Olivia que gasta bromas al simple de sir Andrés.

Sir Andrés Aguecheek Joven rico pero inútil, pretendiente de Olivia.

Malvolio Mayordomo de Olivia puritano y pedante.

Fiestas Bufón de Olivia, imitador de talento e ingenio que lidia batallas verbales con el personal de su casa. Actúa como comentador de los acontecimientos.

Valentín y Curio Caballeros al servicio de Orsino.

Orsino lamenta que **Olivia desdeñe su amor** por estar de duelo por su hermano.

Orsino manda a Cesáreo (Viola disfrazada) a cortejar a Olivia en su nombre, pero **Olivia se enamora de Cesáreo**.

Para vengarse del aguafiestas de su mayordomo **Malvolio, María y sus amigos le hacen creer** que Olivia lo ama.

I, I — I, V — II, II

Acto I — **Acto II**

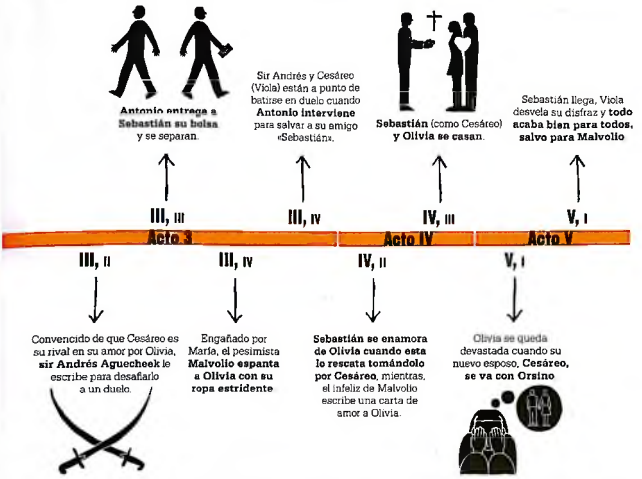
I, II — II, I

Una tempestad arrastra a **Viola** a las costas de Iliria, donde **se disfraza de hombre** para entrar al servicio de Orsino.

Sebastián, el hermano gemelo de Viola que se creía ahogado, **llega a Iliria**.

Rechazado por la hermosa Olivia, Orsino de Iliria pide música triste para meditar sobre su mal de amores. Viola naufraga en la costa de Iliria. Convencida de que Sebastián, su hermano gemelo, se ha ahogado en el mar y está sola en el mundo, decide disfrazarse de chico y unirse al servicio de Orsino. Entre tanto, sir Tobías, réprobo primo de Olivia, y su doncella María convencen al rico pero lerdo sir Andrés para que corteje a Olivia. Orsino envía a Cesáreo (Viola disfrazada) a Olivia en calidad de mensajero de su amor. A estas alturas, Viola ya está enamorada de Orsino. El bufón Fiestas trata de distraer a Olivia de su duelo, pero su puritano mayordomo, Malvolio, lo reprende. Los interrumpe la llegada de Cesáreo, cuya ingenua súplica en favor de Orsino cae en oídos sordos, pues Olivia se queda prendada de él. Cuando Cesáreo se va, Olivia envía a Malvolio en su busca para decirle que se ha dejado un anillo.

Sebastián, el gemelo de Viola, llega a Iliria; lo salvó su compañero Antonio. Sebastián cree a Viola muerta y decide probar suerte en la corte de Orsino. Cuando Malvolio



entrega a Cesáreo el anillo de Olivia, Viola se da cuenta de que esta se ha enamorado de «él». Sir Tobías y sus amigos se están divirtiendo cuando el aguafiestas de Malvolio se queja del ruido que hacen. Cuando se va, traman vengarse de él. A tal fin, le escriben falsas cartas de amor en nombre de Olivia, que él toma por auténticas.

Cesáreo vuelve a ver a Olivia a petición de Orsino, y esta le dice que lo ama. Sir Tobías provoca a sir Andrés para que rete a Cesáreo a un duelo. Antonio dice a Sebastián que tiene enemigos en la corte, por lo que deciden separarse. María convence a Malvolio de que Olivia quiere que vista ropa colorida y este se pone medias amarillas. Sir Andrés desafía a Cesáreo pero, cuando desenvainan las espadas, Antonio interviene para rescatar a Cesáreo, a quien toma por Sebastián. Sin embargo, Cesáreo niega conocerlo.

Sir Tobías confunde a Sebastián con Cesáreo y lo ataca, pero Olivia, que también cree que es Cesáreo, lo rescata. Olivia propone matrimonio a Sebastián creyendo que es Cesáreo, y Sebastián, que ya está enamorado de ella, acepta. Acusado de piratería ante Orsino, Antonio se muestra profundamente dolido con Cesáreo, a quien cree Sebastián, por negar su amistad con él. Olivia llega y reclama a Cesáreo para sí, pero, para sorpresa suya, Cesáreo se pone del lado de Orsino, por lo que Olivia pide al párroco que verifique su matrimonio. De pronto llega Sebastián y saluda a Antonio con alivio, mientras el resto admira asombrado su parecido con Cesáreo.

Se descubre la verdad. Orsino reconoce su amor por Viola y le propone matrimonio. Se desvela el engaño a Malvolio y este jura venganza.

EN CONTEXTO

TEMÁTICAS
Confusión de identidades, cambios de género, amor

ESCENARIO
Iliria, provincia del Adriático (en las actuales Croacia y Eslovenia) en tiempos de la antigua Roma

FUENTES
1531 La picante obra italiana *Gl'ingannati* (Los engañados).

1581 *Farewell to the Military Profession* (Adiós a la profesión militar), del inglés Barnabe Rich.

LEGADO
1602 Se representa el 2 de febrero en el londinense Middle Temple.

1741 Una producción de Drury Lane resucita la obra con Hannah Pritchard como Viola.

1897 William Poel la pone en escena en el Middle Temple y le confiere un estilo isabelino.

1912 La moderna producción de Harley Granville-Barker, en blanco y plateado, ofrece un vívido retrato de Viola encarnado por Lillah McCarthy.

1955 La versión de John Gielgud en Stratford-upon-Avon cuenta con Laurence Olivier y Vivien Leigh.

1968 El musical roquero *Your Own Thing* (Lo tuyo) se estrena en Nueva York. Sitúa la acción en el presente.

1996 El director Trevor Nunn sitúa la acción en el siglo XIX en su película con Imogen Stubbs como Viola.

Noche de Epifanía o Lo que queráis es una comedia en que se confunden géneros e identidades. Tiene una atractiva heroína, Viola, una náufraga que halla el amor verdadero vestida de chico, pero también muestra un lado oscuro a través del tormento de Malvolio, el puritano mayordomo.

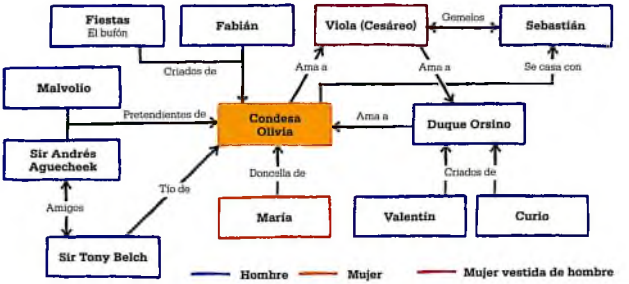
Una noche loca

La víspera del duodécimo día después de la Navidad, el 5 de enero, a la que alude la primera parte del título completo (en inglés *Twelfth Night*), es la fiesta de la Epifanía o Noche de Reyes, cuando, según la tradición, los Reyes Magos visitaron al niño Jesús y le llevaron presentes. En la Inglaterra isabelina, esa noche era la última de las vacaciones navideñas, y mezclaba lo pagano con lo cristiano. Era una última celebración con comilonas, alcohol, juegos y mascaradas previa a la vuelta al trabajo, un paréntesis de «desgobierno» en que se subvertían las normas habituales: los amos se convertían en criados, los criados en amos, y, siguiendo la tradición de las saturnales que se celebraban en la antigua Roma, los hombres se vestían de mujeres y viceversa. A menudo se hacía un gran pastel, y a quien le tocara en suerte la porción con el haba o la moneda se convertía por esa noche en el Señor del Desgobierno o Señor del Caos.

Se cree que Shakespeare escribió la obra para que se representara como un divertimento en la noche de Epifanía. La primera función documentada se celebró en privado en el Middle Temple Hall, una de las escuelas de leyes de los Inns of Court (colegios de abogados), el 2 de febrero de 1602. No obstante, la pieza abunda en alusiones a la noche de Reyes. En su mundo al revés, los criados se crecen, las chicas se visten de chicos y las identidades se confunden. Viola, probablemente en un guiño a las saturnales, se hace llamar Cesáreo cuando se disfraza de chico. Y

El artista prerrafaelista Walter Howell Deverell pintó la cuarta escena del segundo acto, en la que Fiestas canta una canción sobre la crueldad del amor. Empieza diciendo: «Apresúrate, muerte, ven a mí».

Amantes y pretendientes



Fiestas, cuyo nombre recalca el espíritu festivo, habla a menudo de sabios y de locos. De hecho, en cierto modo, él es el único personaje cuerdo.

Un lugar triste

La obra tiene algo de cuento de hadas. Empieza con una chica cuyo barco naufraga y se halla sola en un país extranjero, Iliria, tras una horrible tempestad. (Es mucho después cuando descubrimos que se llama Viola.) Dicho país está hundido en la tristeza. El duque de Iliria está abandonado a la melancolía a raíz de su amor por Olivia, una aflicción en boga en la Inglaterra isabelina. Con actitud mórbida, dice desear escuchar música hasta que acabe aborreciéndola: «Si la música es el alimento del amor, / tocad, dádmela en exceso, de manera que, / saciado, el apetito mengüe y muera. / ¡Repetidme ese trozo de lánguida cadencia!» (I, i).

Entre tanto, la condesa Olivia, objeto de su afecto, está aún más triste: se duele de la muerte de su hermano y ha jurado que no se quitará el velo en siete años. Además, ha cedido el gobierno de su casa a su serio mayordomo Malvolio, quien se impone el deber de que nadie se divierta. Orsino y Olivia se encierran en el oscuro rincón de la melancolía –lo mismo que, irónicamente, Malvolio se verá atrapado en una oscura celda cuando crea en la palabra de aquellos que buscan reírse de él.

> Una buena ahorcadura impide un mal matrimonio.
> **Fiestas**
> **Acto I, escena v**

En cierto modo, esa melancolía es una locura que se ha tragado a Iliria. Como evidencia Fiestas, Olivia y Orsino muestran signos de demencia en el exceso dramático de su tristeza: «**Fiestas**: Buena madona, ¿qué lamentas? **Olivia**: Mi buen bufón, la muerte de mi hermano. **Fiestas**: Pienso que su alma está en el infierno, madona. **Olivia**: Sé que su alma está en el cielo, tonto. **Fiestas**: Más tonto, madona, sufrir por un hermano cuya alma está en el cielo.» (I, v).

Portadora de la felicidad

El papel de Viola es romper ese hechizo de melancolía y devolver la alegría y el amor verdadero a ese mundo, en la línea del espíritu festivo de la noche de Epifanía. En aquella época, muchos puritanos miraban con malos ojos las festividades navideñas (en 1647 lograron que se prohibieran) y clamaban contra los excesos del teatro, lo que hace pensar que esta obra podría contener un mensaje político.

Naturalmente, Viola también tiene sus pesares. Cuando llega a la costa de Iliria, está convencida de que su hermano se ha ahogado y »

El actor cómico Stephen Fry (izquierda) interpretó a Malvolio en la producción del Globe de 2012 en Londres. Mark Rylance encarnó a Olivia. El reparto era masculino por entero

está sola en el mundo. Pero no se entrega al duelo, como Olivia, sino que toma las riendas de la acción.

Su elección de vestirse como su hermano es rara, pero conduce a un abanico de posibilidades cómicas y románticas. Le permite estar cerca de Orsino, aunque le impide declararle su amor, al mismo tiempo que abre paso al caos que surge de la confusión de identidades cuando aparece de pronto su hermano Sebastián.

> Al dolor sonreía hecha estatua de la Resignación.
> **Viola**
> **Acto II, escena IV**

En una cómica subtrama que al final toma un cariz oscuro, el autor añade a dos pretendientes insensatos: el travieso sir Tobías Belch y el simplón sir Andrés Aguecheek, quienes, junto con la descarada María, intrigan para humillar a Malvolio.

La imagen de una dama

Orsino se siente desde el principio extrañamente atraído por su joven criado, cosa que achaca a la juventud del mismo: «contradirá tus bellos años / tomarte por un hombre, que de Diana los labios / no son ni más tersos ni más rojos, y tu voz / es como órgano de doncella, por lo aguda y sonora. / Todo en ti trae a mente la imagen de una dama» (I, IV). Para Orsino, encerrado en su narcisismo, Cesáreo parece una mujer; hasta su voz suena como la de una chica. Pero el hecho de que se detenga en ciertos detalles físicos e insinuaciones sugiere una atracción más ambigua. Y, por supuesto, las fronteras del género se difuminan aún más al ser Viola, en un principio, interpretada por un chico. La situación de esta se complica más cuando visita a Olivia como Cesáreo. Olivia se quita el velo para ver al «muchacho» y cuando se retira, tras apenas la visita inicial, se muestra tan ansiosa de verlo otra vez que inventa la excusa de que se le ha caído un anillo y manda a Malvolio tras él para devolvérselo. A primera vista, Olivia cree que sus rasgos afeminados se deben a que es un caballero. Pero, como Orsino, se detiene un poco más de lo necesario al describir su atractivo: «lengua, rostro, miembros, actos y espíritu / blasonan cinco veces tu presencia» (I, V). Su desesperación resulta cómica tras su empedernido duelo, pero recuerda más al deseo que al amor.

Desenredar el nudo

Entre tanto, Viola se ha enamorado de Orsino y la situación se hace imposible. Viola se describe como un «monstruo», ni hombre ni mujer: «Siendo hombre, / no hay esperanza en el amor que siento; / en tanto que mujer –¡ay, triste día!– / ¡cuántos

> Ven y bésame, bien mío, que los años pronto pesan.
> **Fiestas**
> **Acto II, escena III**

> ¡Un rostro y una voz,
> un traje y dos personas!
> ¡Artificial reflejo,
> que es y que no es!
> **Orsino**
> **Acto V, escena I**

suspiros vanos arrancaré a Olivia!» (II, II). Viola lamenta que le es muy difícil «desenredar el nudo, / pues para mí resulta demasiado oscuro» (II, II). Pero acabamos de ver exactamente cómo se desenredará, pues ha aparecido su hermano gemelo, que no se había ahogado. Aunque la desazón de Viola es cada vez mayor, para nosotros la obra va tomando cada vez más cariz de comedia, pues sabemos cómo acabará todo. Nos reímos cuando toman a Sebastián por Cesáreo y a Cesáreo por Sebastián, lo cual crea una cómica confusión.

No obstante, todo parece a punto de volverse muy negro cuando Olivia, al poco de casarse con Sebastián creyéndolo Cesáreo, acude a Orsino y ve que su esposo niega saber nada de la boda y jura lealtad al desconcertado Orsino. Olivia lo toma como una terrible traición, mas poco después se desvela la verdad, cuando aparecen juntos Sebastián y Cesáreo, y todos se maravillan de su parecido: «¡Un rostro y una voz, un traje y dos personas! / ¡Artificial reflejo, que es y que no es!» (V, I).

La solución es sencilla. Olivia permanece casada con Sebastián y Viola puede revelarse como mujer y casarse con su amado Orsino. Es un final limpio, aunque las ambigüedades sobre el género no se desvanecen del todo. Como dice Sebastián a Olivia: «que a hombre y doncella estáis comprometida» (V, I). Y cuando Orsino y Viola abandonan juntos el escenario al final de la obra para casarse, Viola continúa vestida de chico, a quien Orsino describe como la «dueña de vuestro dueño».

Géneros cruzados

No es de extrañar que la crítica haya explorado *Noche de Epifanía* en busca de homoerotismo. De hecho, por el ardor con que Sebastián y Antonio expresan su amor, muchas producciones modernas han mostrado su relación como homosexual, y han buscado matices similares en la de Olivia y Cesáreo. No obstante, en la época de Shakespeare la noción de la sexualidad era distinta. Las relaciones íntimas entre hombres se consideraban un ideal de amistad. Shakespeare quizá quiso explorar nuestra doble naturaleza: los aspectos de «hombre» y «mujer» que hay en todos. Como dice Orsino: «Pues Cesáreo serás mientras de hombre vistas, / que cuando en otros hábitos te vea, / dueña serás de Orsino y de su amor la reina» (V, I). El subtítulo de la obra, *Lo que queráis*, puede verse como una invitación a entregarse al amor donde se encuentre. ■

La película *Ella es el chico* (2006) sitúa la acción en una escuela estadounidense llamada Illyria. Viola ingresa en la escuela de su hermano haciéndose pasar por un chico para jugar en el equipo de fútbol.

Malvolio

Malvolio representa el lado oscuro de *Noche de Epifanía* y su nombre, anagrama imperfecto de Olivia y Viola, significa en italiano «mala *(mal)* y «te deseo» *(volio)*. Su mundo interior se hace cada vez más tétrico a medida que el exterior va despertando a los placeres, y el puritano que cree a todos tontos, acaba siendo el verdadero tonto.

Sir Tobías, María y sus amigos conspiran para hacer que crea que Olivia lo ama, y él, pomposo y víctima del autoengaño, cae en sus garras cual presa fácil. Los intrigantes engatusan al sombrío puritano para que vista ropas de bufón, incluidas jarreteras cruzadas y medias amarillas, y se presente de esta guisa y con una sonrisa bobalicona ante Olivia, quien lo contrató por su seriedad. Ingenuo, cree que se dirigen a él las palabras de la carta: «Algunos nacen grandes, otros logran la grandeza y a otros más les cae en los brazos» (II, v). La broma cobra visos de crueldad y, en su humillación final, cuando se descubre todo, casi sentimos compasión por él cuando pronuncia sus palabras de despedida: «De toda esta pandilla sabré cómo vengarme!» (V, I).

QUE GUERRA Y LASCIVIA SE LO LLEVEN TODO

TROILO Y CRÉSIDA (1602)

PERSONAJES

LOS TROYANOS

Príamo Rey de Troya.

Héctor Hijo mayor de Príamo y líder del ejército troyano.

Paris Hermano de Héctor y Troilo. Toma a Helena como amante y provoca la guerra.

Troilo Guerrero troyano y hermano menor de Héctor y Paris. Se enamora de Crésida.

Pándaro Cortesano y tío de Crésida.

Andrómaca Esposa de Héctor.

Casandra Hermana de Héctor, Paris y Troilo. Tiene el don de la profecía y predice la caída de Troya.

LOS GRIEGOS

Helena Esposa de Menelao y amante de Paris.

Agamenón Respetado general del ejército griego.

Ulises Filósofo.

Néstor Anciano sabio.

Aquiles Legendario guerrero y orgullo del ejército griego.

Áyax y Diomedes Guerreros griegos.

Crésida Jura amor por Troilo pero le es infiel.

Calcas Padre de Crésida. Se ha unido a los griegos.

Patroclo Compañero de Aquiles.

Tersites Comentador de la guerra.

Siete años después de que empezara la guerra de Troya, **Pándaro** trata de **cortejar a Crésida en nombre de Troilo**.

Héctor envía un **desafío a los griegos**. Ulises y los generales escogen a Áyax para luchar contra Héctor a fin de humillar a Aquiles.

Pándaro reúne **a Troilo y Crésida** y los anima a **consumar su amor**.

I, I

I, III

III, II

Acto I

Acto II

I, II

II, II

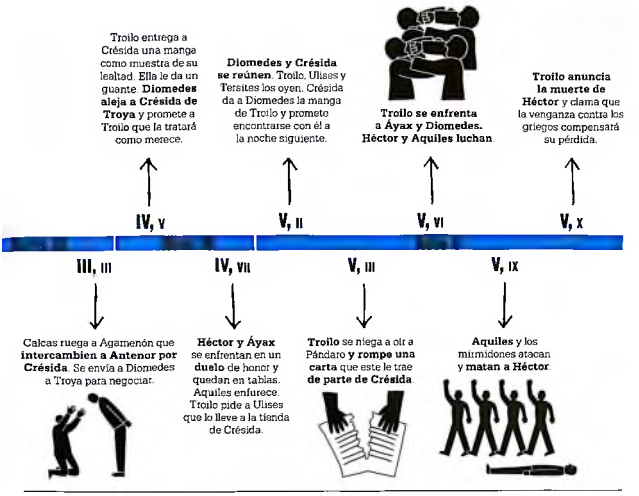
Crésida finge indiferencia hacia Troilo y lo llama «sujeto rastrero», pero **secretamente admite que lo ama**.

Los **troyanos** deciden **no devolver a Helena a los griegos**.

Un prólogo anuncia que la historia empieza siete años después del comienzo de la guerra de Troya. El hijo del rey Príamo de Troya, Troilo, hermano menor de Héctor y Paris, ama a Crésida, hija de un traidor, y se sirve de su tío, Pándaro, para que la corteje en su nombre. Crésida se muestra desdeñosa, pero secretamente admite que siente atracción por él.

Fuera de los muros de Troya, el campamento griego está sumido en el caos. Aquiles se niega a luchar y Menelao, su líder, carece de credibilidad como guerrero. Entre tanto, en Troya los cortesanos debaten sobre el objetivo y el coste de la larga guerra contra el ejército griego. Héctor admite que no pueden devolver a los griegos a Helena, cuyo rapto hizo estallar la contienda.

A continuación, Héctor manda un mensaje al ejército griego para desafiar a cualquiera de sus guerreros a un duelo. Ulises aprovecha la ocasión para humillar a Aquiles anunciando que el lerdo de Áyax se enfrentará a Héctor. Áyax es pariente de los príncipes troyanos por parte de su madre, que es hermana de Príamo.



De vuelta en Troya, Troilo seduce a Crésida en casa de Pándaro, donde pasan la noche juntos. Durante la noche, Calcas hace un trato con Agamenón, líder de los griegos, para intercambiar a un prisionero de guerra troyano, Antenor, por su hija, lo que permitirá a Crésida unirse a su padre en el campamento griego. El mensajero, Diomedes, informa a Troilo sobre el intercambio y este se ve obligado a entregar a Crésida.

Cuando la devuelven, el ejército griego la recibe con besos, que Crésida acepta con gusto. De ello Ulises deduce que es una mujer peligrosa a la que le gusta flirtear. El día del duelo, Áyax y Héctor luchan y llegan a un empate amistoso. A Aquiles no le gusta Héctor y jura matarlo. De noche, tras el duelo, Troilo sigue a Ulises hasta la tienda de Crésida, donde también la oye Tersites. Antes de que Troilo pueda descubrirse, es testigo de una escena íntima entre Crésida y Diomedes. Crésida ofrece a este una manga que era una prenda de amor de Troilo. Este, desengañado y con el corazón roto, jura vengarse de Diomedes y acusa a Crésida de falsa e infiel.

A la mañana siguiente, a pesar de las advertencias de su hermana y su esposa, Héctor lucha contra Aquiles. Gana, pero la derrota hiere el orgullo de Aquiles, que lo asesina luego con los mirmidones, su banda de soldados griegos. Se obliga a Troya a contemplar cómo Aquiles arrastra el cuerpo de Héctor por el campo de batalla. Troilo renuncia a vengar el asesinato de su hermano. La obra acaba cuando Troilo repudia a Pándaro, un cínico anciano que promete no legar nada salvo enfermedades a las generaciones futuras.

EN CONTEXTO

TEMÁTICAS
Deseo, guerra, traición, honor, heroísmo

ESCENARIO
Troya, siglo XII a.C.

FUENTES
1598 La *Ilíada*, poema épico de Homero sobre la guerra de Troya, traducido al inglés por George Chapman.

1385–1386 *Troilo y Crésida*, del poeta inglés Geoffrey Chaucer.

1460–1500 *El testamento de Crésida*, del poeta escocés Robert Henryson, una secuela imaginaria del poema de Chaucer.

LEGADO
1609 La pieza consta en la edición en cuarto como una comedia.

1679 En la versión del poeta inglés John Dryden, los amantes mueren junto a Diomedes y Crésida es fiel a Troilo.

1898 Se representa en Múnich: la primera función documentada desde la época de Shakespeare.

1938 Se presenta en Londres a cargo de Michael Macowan como una obra de propaganda antibélica, con Tersites como un cínico reportero de guerra.

2012 Dos compañías de teatro la representan en Stratford. La RSC interpreta a los griegos y una compañía neoyorquina encarna a los troyanos. El contraste de estilos resalta las diferencias culturales entre los bandos.

Troilo y Crésida es una obra sobre la guerra y el deseo. Se considera como una de las *problem plays* (obras problema) shakesperianas con un tono intelectual, y es un desafío tanto su lectura como su interpretación. En el siglo XVII, el poeta inglés John Dryden afirmó que era un «montón de basura», mientras que la crítica moderna tiende a centrarse en la amargura de sus personajes. El crítico A. D. Nuttall la llamó una «obra enferma e inteligente».

La obra se basa en un relato épico de hombres legendarios que incluye a Aquiles, Héctor, Áyax, Ulises, Paris y Menelao. Pero el autor desmonta la imagen del «héroe» y desafía la reputación de esas figuras. Paris es egoísta y vanidoso; Aquiles, un rebelde enfermo de amor; Áyax, un bruto sin cabeza, y Menelao, un cornudo y un hazmerreír. El gran guerrero Troilo es un amante melancólico motivado únicamente por su fascinación por Crésida. El único símbolo de heroísmo lo encarna Héctor, quien anhela enfrentarse a un héroe de verdad. No obstante, los hombres de Aquiles lo matan cuando está indefenso. Con estos soldados apasionados, apáticos y deshonrosos, Shakespeare satiriza el heroísmo de la guerra.

> Es la mujer,
> si cortejada, un ángel;
> que lo ganado acaba, y el
> alma solo goza en afanarse.
> La amada nada sabe
> si acaso ignora esto:
> de aquello no ganado se
> subestima el mérito [...]
>
> **Crésida**
> **Acto I, escena II**

En una producción de 2009 en el Globe, Laura Pyper interpretó a Crésida como una adolescente en el proceso de descubrirse a sí misma y averiguar cómo sobrevivir en un mundo de hombres y guerra.

Sumada a esa escasez de honor, la causa original de la crisis es una mujer que apenas merece la pena. Los personajes se debaten durante tres actos sobre la virtud de Helena y el fin de mantenerla en Troya a expensas de la vida de los soldados. Cuando Helena aparece en el tercer acto, habla poco y profiere exclamaciones sobre el mal de amores: «Que sea de amor vuestra canción; este amor ha de ser la ruina de nosotros todos. Oh, Cupido, Cupido, Cupido» (III, I).

No son las palabras que se esperan de una mujer por quien miles de troyanos y griegos han sacrificado la vida. Helena y Paris representan la naturaleza lasciva y egoísta del amor en la corrupta Troya. La infidelidad de Helena y su decadente comportamiento con Paris son un eco de la deslealtad de Crésida hacia

> Paris nos quema a todos.
> ¡Llorad, llorad, hermanos!
> Una Helena; un desastre.
> ¡Llorad, llorad! Arda Troya,
> o que Helena se marche.
> **Casandra**
> **Acto II, escena II**

Troilo. Tal como recuerda Tersites al público, el mundo está lleno de nada salvo «Lujuria, lujuria, y más guerras y lujuria» (V, II).

La naturaleza del valor

Durante un debate sobre Helena, los troyanos –París, Héctor y Troilo– discuten sobre ella en términos de valía: «**Héctor**: Hermano, Helena no vale lo que cuesta guardarla. **Troilo**: Las cosas, ¿qué las hace sino aprecio? **Héctor**: Mas voluntad particular no hace el aprecio, / que estimación y dignidad retiene este, / lo mismo en lo que es precioso por sí mismo / que en aquel que valúa» (II, II).

Para Troilo, algo es valioso cuando su precio es alto. Crésida conoce su manera de pensar, y, para ganar a sus ojos una mayor valía, rechaza sus avances. Sin embargo, Héctor cree que para que algo sea apreciado, debe tener un valor intrínseco. La obsesión de París por Helena es lo único que la hace digna de la lealtad de Troya, no un valor en sí misma. Este escalofriante hecho hace que el trauma de la guerra parezca en esta obra un sinsentido, lo que es verdad por partida doble para el ejército griego, que no tiene ningún respeto por su líder, Menelao, ni por su sed de venganza contra Troya.

Héctor cree que Helena es un bien material demasiado caro, pero sabe que es interés de Troya proteger su honor y el de los hombres cuyas vidas se perdieron en su nombre. Puede que las finanzas se hayan torcido en su ciudad, pero en su mundo ideal el valor y el aprecio deben ganarse. Y es eso lo que hace especialmente trágica su muerta a manos de Aquiles, cuyo valor heroico es totalmente inmerecido. Tanto Troilo como Héctor, el primero con una visión idealista del amor y el segundo de la guerra, acaban desilusionados al final de la obra. Ni Helena ni Crésida resultan ser «valiosas» más allá del dolor y las lágrimas que causan a otros, y Aquiles profana el propio valor de Héctor.

En el mundo desagradable, moral y políticamente, que despliega Shakespeare, el realista es el vulgar, ilegítimo y deforme comentador Tersites, que comprende el auténtico valor y precio de la guerra. Tersites desbroza la elevada retórica del honor y el rango que usan los generales griegos con una verdad fundamental: «Todo el tema es una ramera y un cornudo. Buena querella para salir con facciones rivales y morir desangrado» (II, III). Una vez más, la lujuria y el hambre de guerra y gloria distorsionan y corrompen las nociones del «valor» y el «mérito».

Los amantes y su correveidile, Pándaro, predicen que su propia reputación en la posteridad será la »

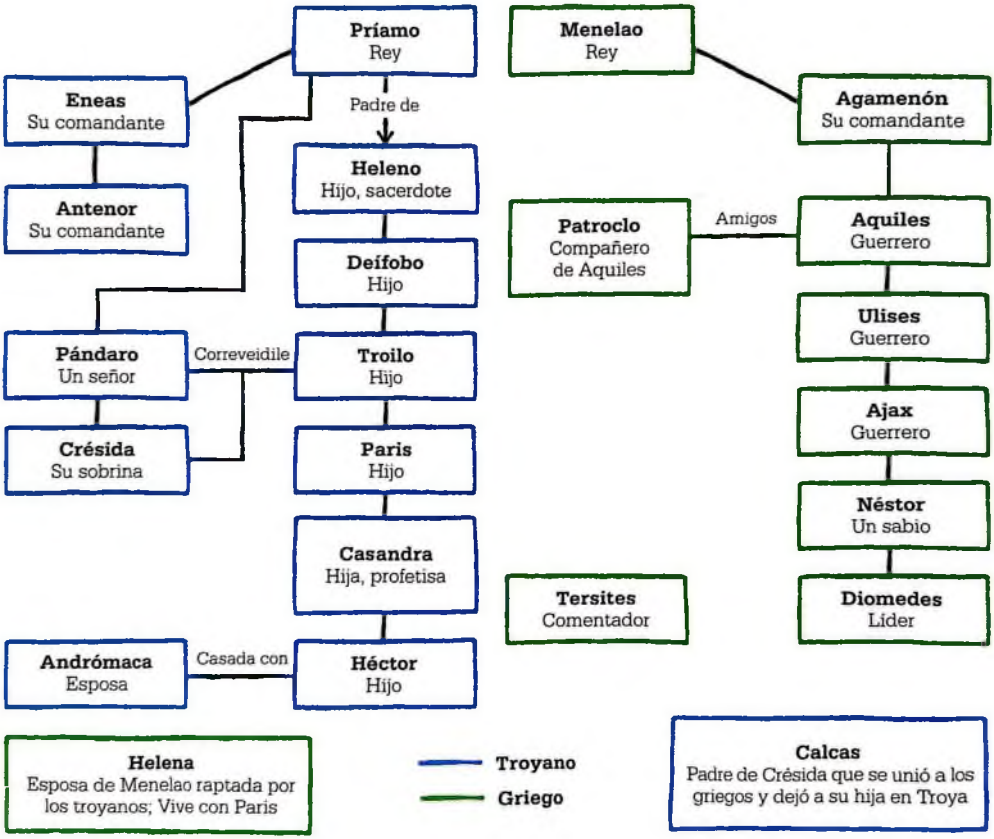
> Palabras, palabras y palabras,
> pero nada viene del corazón,
> y efecto opuesto hace.
> **Troilo**
> **Acto V, escena III**

En una producción de 2006, de Peter Stein, director alemán, las escenas de batalla se representaron en un escenario inclinado que permitía seguir varias luchas a la vez.

misma que la de la guerra, que se convierte en una riña legendaria sobre Helena de Troya. La familiaridad con el relato convierte la escena en que los amantes se juran fidelidad eterna en un momento de irónica clarividencia. Troilo jura que será tan constante en su amor que habría que acuñar la analogía «verdadero tal Troilo». Por su parte, Crésida jura que, si rompe su promesa, invitará a las futuras generaciones a gritar «tan falsa como Crésida». Pándaro sella el juramento exclamando: «que a todos los lastimosos correveidiles se les dé mi nombre hasta el fin del mundo, llamándoles a todos Pándaros. Que Troilos sean todos los hombres constantes; Crésidas, todas las mujeres falsas; y Pándaros, todos los alcahuetes. Decid: amén» (III, II).

Aunque que sea así es inevitable, Shakespeare ofrece a los personajes la oportunidad de cambiar sus destinos. Pándaro se implica deliberadamente en los asuntos de su sobrina y Troilo, incluso cuando estos buscan deshacerse de él. En ningún momento lo obligan o engatusan para que se convierta en su alcahuete. Troilo escoge entregar a Crésida a Diomedes, aunque no tiene por qué. Como príncipe y guerrero, debería mostrar más preocupación por su reino que por su amante, como hace Héctor, que siempre elige la batalla haciendo

Troyanos frente a griegos



En su producción de 2012, la compañía de teatro Ngakao Toa situó la acción en las guerras tribales maoríes de la Nueva Zelanda preeuropea. La obra se abría con un *haka* o danza de guerra.

caso omiso de los ruegos de su esposa, Andrómaca. Al parecer, Crésida gusta de su traslado al campamento griego, y permite a soldados y generales que la besen de un modo que lleva a Ulises a dudar de su virtud. Y aunque Crésida se siente culpable por traicionar a Troilo, es incapaz de rechazar a Diomedes. Es más, lo anima en sus avances. Todas esas decisiones se toman libremente y sugieren que los personajes, más que

> También yo soy bastardo. Me gustan los bastardos. Yo soy bastardo de procreación, bastardo de educación, bastardo de mente, bastardo de valor, y en toda cosa ilegítimo.
>
> **Tersites**
>
> **Acto V, escena VIII**

víctimas de su destino, son responsables de su tragedia.

¿Qué género?

Cuando la obra se publicó por primera vez en 1609, se anunció como *La historia de Troilo y Crésida*. Una introducción del editor sostenía que era una comedia. Para complicar las cosas, el Primer Folio la clasifica como tragedia. No obstante, solo muere un personaje: Héctor. La obra tiene un tono cínico pero oculta un malévolo y oscuro ánimo cómico en su subversiva descripción de los legendarios guerreros y de Helena.

Las situaciones en que se ven envueltos sus personajes no están exentas de humor, pero la pieza está cuajada de desesperación y desengaño. Ulises insiste en la importancia del orden en el ejército y trata de instruir a Aquiles en el honor y la reputación, pero todo cae en saco roto. Aquiles prefiere alcanzar la gloria jugando sucio y matando a Héctor como un cobarde en lugar de como un guerrero. Shakespeare obliga al público a experimentar el dolor de Troilo cuando ve a Crésida ofreciendo a otro la prenda que él le dio a cambio de su fidelidad. En ese momento, pierde la fe en el amor y la lealtad. No hay nada cómico en ese sentimiento.

A finales del siglo XIX, el erudito británico Frederick Boas redefinió el texto como una *problem play* (obra problema), es decir, que tenía una estructura de comedia pero su tono y el tema que trataba eran propios de una tragedia. El dramaturgo irlandés George Bernard Shaw reavivó el interés académico por la obra en 1884 cuando dijo que su tema «empieza en el siglo XX». En otras palabras, es una obra moderna que expresa las preocupaciones de una nueva era. Es cínica y se niega a ofrecer al público hechos y personajes que satisfagan su sentido de la justicia. Como tal, se considera una de las piezas más amargas y desencantadas de Shakespeare. ■

NO LE ENVIDIO A NINGUN REY SU HARTURA

SONETOS (1593–1603)

EN CONTEXTO

TEMÁTICAS
Amor romántico, amor platónico, celos, religión, sexo

FUENTE
Siglo XIV El influyente poeta italiano Francesco Petrarca escribe sus sonetos. Expresan su amor no correspondido por una musa inasequible.

LEGADO
Siglo XVIII Tras más de un siglo de abandono, los poetas románticos John Keats y William Wordsworth celebran los sonetos de Shakespeare.

1889 Se publica el relato de Oscar Wilde *El retrato del señor W. H.* Sugiere que los sonetos están dirigidos a un joven actor llamado Willie Hughes. En 1921, 21 años después de la muerte de Wilde, aparece una versión más larga.

1958 El *Nocturno* para tenor y orquesta del compositor británico Benjamin Britten acaba con un arreglo basado en el soneto XLIII.

Décadas 1960–1980 Las palabras el soneto LXVI «y que la autoridad censure el arte» se convierten en lema de la resistencia contra la censura en la Europa del Este comunista.

1961 La cantante británica Cleo Laine graba los arreglos de *jazz* de los sonetos de su esposo, Johnny Dankworth.

2012 El músico canadiense Rufus Wainwright graba sus propios arreglos de algunos de los sonetos, entre ellos el XXIX.

La palabra soneto viene del italiano *sonetto*, «pequeño sonido», «sonidito». En la época de Shakespeare, la voz podía usarse para aludir a cualquier tipo de poema, pero hoy se limita a los poemas de catorce versos con un patrón de rima determinado.

Estructura de un soneto

Los catorce versos de un típico soneto shakesperiano son pentámetros yámbicos, es decir, que tienen diez sílabas compuestas por cinco unidades (pies), en cada una de las cuales hay una sílaba átona seguida de una tónica, como en el verso (en español endecasílabo) «y al **ver**me **así** mal**di**go **mi** des**ti**no» (soneto XXIX). Los versos obedecen a la siguiente rima: ABAB CDCD EFEF GG (tres cuartetos seguidos de un pareado), que es la que utiliza el soneto inglés, también llamado isabelino por haber surgido durante el reinado de Isabel I de Inglaterra.

A pesar de la afirmación anterior, hay ejemplos en los sonetos de Shakespeare en que un profundo análisis permite observar que el autor no sigue dicho patrón de forma exacta. Esas variaciones le permiten evitar un ritmo monótono simple y llamar la atención del lector hacia palabras o frases de especial importancia.

> Harás frente a la muerte y al olvido
> y aumentarás tu crédito a los ojos
> de la posteridad,
> que sin respiro
> hace rodar al mundo
> ante su trono.
> **Soneto LV**

En cuanto a la estructura, el soneto suele presentar dos partes: en la primera se desarrolla una idea, y en la segunda esta se concluye. El soneto XXIX (véase recuadro, abajo), por ejemplo, tiene una ordenación clara, creada en parte por su rima. Los primeros cuatro versos, o cuarteto, establecen una situación: el poeta está triste. Los cuatro siguientes desarrollan esa idea exponiendo los motivos de esa tristeza. El

Soneto XXIX

Cuando la suerte es perra y me señalan
y lloro en soledad como un proscrito,
el cielo ignora mis plegarias vanas
y al verme así maldigo mi destino,
quisiera parecerme a alguien más fausto,
dotado de apostura y amistades,
o a otros, con su ingenio y sus encantos:
¡ni mi mayor solaz ya me complace!
Al borde ya de despreciar mi vida,
por suerte pienso en ti y mi pensamiento,
al lado de la alondra al dar el día,
se pone a cantar himnos a los cielos.
Pues recordar tu amor es tal fortuna
que no le envidio a ningún rey su hartura.

cambio de dirección del soneto habitualmente sucede en el noveno verso –que en el soneto shakespeariano también puede ocurrir en el pareado–; esto se conoce como *volta* («giro» en italiano). En ese momento, el poeta piensa en su amigo, o amante («en ti»), cosa que lo alegra, y transmite su felicidad con la imagen de la alondra que se alza de la tierra al cielo mientras canta. El pareado final resume la nueva situación y el poema alcanza un final triunfante gracias al ritmo enfático del último verso y el contraste entre el nuevo estado de felicidad del poeta con el de los propios reyes.

Debe señalarse, no obstante, que no todos los sonetos tienen una estructura tan clara.

El soneto italiano

Los primeros sonetos proceden de la Italia medieval. Entre los autores destacados están Guido Cavalcanti (1259–1300) y Dante Alighieri (1265–1321), pero sin duda los más famosos son los de Francesco Petrarca (1304–1374), recogidos en su *Cancionero*. La mayor parte de las composiciones de Petrarca tratan sobre un amor sin esperanza por una dama idealizada e inaccesible. Shakespeare alude a Petrarca en la obra *Romeo y Julieta* cuando Mercucio, pensando que su amigo aún está enamorado de Rosalina, dice: «Ahora solo está para los versos en que Petrarca navegaba» (II, iii).

> Habiendo quien
> respire y pueda ver,
> todo esto sigue vivo
> y tú también.
> **Soneto XVIII**

El poeta italiano Francesco Petrarca, conocido simplemente como Petrarca, escribió una serie de sonetos dirigidos a Laura, una mujer a quien admiraba en la distancia.

Los primeros sonetos en inglés los escribieron sir Thomas Wyatt y el conde de Surrey a mediados del siglo XVI. Sus poemas se incluyeron en el popular libro *Tottel's Miscellany* (Miscelánea de Tottel), también llamado *Songs and Sonnets* (Canciones y sonetos), que se publicó por primera vez en el año 1557. Shakespeare hace referencia a ese libro en *Las alegres casadas de Windsor*, donde un tímido joven, Abraham Enjuto, desearía tener su ejemplar a mano para que lo ayudara a cortejar a su amada, Ana Page. Dice: «Daría cuarenta chelines por tener aquí mi libro de sonetos y canciones» (I, i).

¿De qué tratan los sonetos?

Uno de los temas tradicionales es el amor romántico. Los sonetos con esa temática a menudo se dirigen directamente al objeto de ese amor. Pero, a lo largo de los siglos, los poetas los han empleado con fines muy diversos. También ha sido habitual escribir una colección o secuencia de sonetos interconectados, todos dirigidos a la misma persona, real o imaginaria. Por ejemplo, el poeta y soldado inglés sir Philip Sidney escribió poemas dirigidos a su amada haciéndose llamar él «Astrophil» y bautizándola a ella como «Stella». Su colección se publicó como *Astrophil y Stella* en 1591, cinco años después de su muerte, y muchos otros poetas lo imitaron con un torrente de sonetos entre 1591 y 1597. En la época isabelina tardía, la forma del soneto se utilizó especialmente para versos religiosos, que eran, por así decirlo, poemas de amor dirigidos a Dios. El clérigo y poeta John Donne (1572–1631), contemporáneo de Shakespeare, escribió una serie de sonetos sacros, y uno de los poemas de Shakespeare, el CXLVI, es religioso. »

> Quedad, pues,
> aire vos, y el vivo rayo
> y vos río que vais
> como correo:
> ¡oh, quién con vos
> trocara este viaje!
> **Petrarca**
> **Soneto 227**

El soneto en las obras de Shakespeare

Hasta 1609 fueron pocos los sonetos de Shakespeare que se publicaron, pero él ya había empleado antes ese tipo de composición poética. Ciertas partes de sus obras, sobre todo las primeras, están escritas en forma de soneto. Un ejemplo evidente es el Prólogo de *Romeo y Julieta*. En esa misma obra, también se sirvió de la estructura del soneto en el diálogo, en particular en las primeras frases que intercambian Romeo y Julieta (véase recuadro, abajo).

La primera referencia a los sonetos aparece en 1598, cuando Francis Meres menciona de forma críptica «los sonetos de Shakespeare entre sus amigos íntimos» en el *Palladis Tamia* o *Wit's Treasury* (Tesoro del Ingenio), un libro sobre escritores contemporáneos y otros autores, lo cual sugiere que este había escrito poemas de amor o amistad que se conocían como mínimo en un círculo de amistades cercanas. Al año siguiente se publicaron, sin permiso del autor, versiones de dos sonetos, el CXXXVIII y el CXLIV, en *The Passionate Pilgrim* (El peregrino apasionado), que incluye asimismo tres fragmentos de *Trabajos de amor en vano* y otros poemas que podrían ser o no de Shakespeare.

> Tú nútrete de muerte
> y ella, de hombres;
> muriendo muerte no
> hay morir entonces.
> **Soneto CXLVI**

En 1609 se publicó la colección de 154 sonetos titulada *Shakespeare's Sonnets* (Los sonetos de Shakespeare). En ella, los sonetos están precedidos por un poema más largo llamado «Lamento de una amante» (p. 224). La antología encierra varios elementos extraños y no está claro si Shakespeare quería que se publicara. Su título no es, como era de esperar, «Sonetos, de William Shakespeare», sino «Los sonetos de Shakespeare, jamás publicados antes», lo cual parece indicar que los publicaba otra persona en su nombre y que los lectores sabían de su existencia y estaban ávidos de su publicación.

El señor W. H.

Más extraño aún es el hecho de que la dedicatoria del libro no aparezca sobre las iniciales del autor, como es el caso de los poemas *Venus y Adonis* y *La violación de Lucrecia*, sino sobre las iniciales «T. T.» de su editor, Thomas Thorpe. La dedicatoria, dispuesta en forma similar a la de un epitafio, también es desconcertante por otros motivos, sobre todo porque la persona a quien va dirigida también se identifica solo por sus iniciales. Reza: «Al único generador de los siguientes sonetos Mr. W. H. toda la felicidad y esa eternidad prometida por nuestro inmortal poeta le desea con sus

> Que se hable mal
> de ti no es tu defecto.
> Lo bello siempre es
> blanco de la insidia
> que, como un cuervo
> en el azul del cielo,
> recela del ornato y lo mancilla.
> **Soneto LXX**

Las primeras palabras entre Romeo y Julieta

Romeo
Si con mi mano indigna profano
tu santuario, será dulce el castigo:
mis labios borrarán su rudo tacto
como dos sonrojados peregrinos.
Julieta
Buen peregrino, habláis de vuestra mano
cruelmente, cuando actúa con respeto;
también las palmas de los santos besan,
juntando palmas, las de los romeros.
Romeo
¿No tienen labios romeros y santos?
Julieta
Sí, peregrino, son para rezar.
Romeo
¿Pueden mis labios, pues, como las manos,
rezarte para no desesperar?
Julieta
El santo no se mueve, aunque conceda.
Romeo
Pues no te muevas tú mientras te rezan.

mejores votos el aventurado que los da a la luz».

La cuestión de quién es «Mr. W. H.» es uno de los grandes misterios de la historia de la literatura. Algunos sonetos se dirigen claramente a un hombre, o a un muchacho («dulce niño», CVIII; «niño de mi vida», CXXVI), y a menudo se ha supuesto que Thorpe piensa en esa persona como el «generador» de los sonetos. Dos candidatos son Henry Wriothesley, conde de Southampton, a quien Shakespeare dedica los poemas narrativos, y William Herbert, conde de Pembroke, a quien se dedica el Primer Folio de 1623. Pero a ninguno se lo llamaba «Mr.», y las iniciales de Southampton son «H. W.», no «W. H.». Por otro lado, el «generador» podría ser simplemente la persona que suministró el manuscrito. Nadie sabe en realidad lo que quería decir Thorpe, y tratar de dilucidarlo ahora es, en palabras del poeta W. H. Auden, «la labor de un idiota».

Hay buenos motivos para creer que Shakespeare escribió sus sonetos, a veces independientes y otras agrupados en conjuntos interrel cionados, durante un largo perio de tiempo. Probablemente el p mero que escribió, y que quizá s su primer acercamiento al vers fuera el CXLV (véase p. 220). Es poema irregular, en el sentido que presenta versos octosilábic es decir, de ocho sílabas en lugar las diez habituales. El motivo por que se cree que lo escribió tan pr to obedece en parte a que exhi un tono ligero y una técnica po sofisticada, pero sobre todo a que los dos últimos versos las palabr *hate* (odio) y *away* (lejos, alejarse) s un juego de palabras para aludi

> “Mi amor no ha de llamarse idolatría
> ni es ídolo mi amado si mis himnos
> y todas mis canciones se originan
> en uno, solo en uno y siempre
> el mismo.
> **Soneto CV**”

El soneto CXLV pudo haberlo escri un joven Shakespeare para cortejar a su futura esposa, Anne Hathaway, mujer de familia acomodada que viv en esta casa en las afueras de Stratfo upon-Avon.

Henry Wriothesley, tercer conde de Southampton, retratado de adolescente hacia 1590. Hay quien cree que él es el joven anónimo a quien van dirigidos los sonetos I al CXXVI.

al nombre de la mujer con quien se casó a los 18 años, Anne Hathaway. Es, pues, un poema de cortejo.

Al leer los sonetos, da la sensación de que el propio Shakespeare los colocó en el orden en que se publicaron. Algunos pueden leerse de manera independiente, pero otros están relacionados entre sí por el tema que tratan y coinciden de forma natural en grupos de distinta longitud.

Los primeros 17 parecen dirigidos a un joven a quien el poeta aprecia mucho pero a quien insta a casarse y tener hijos. Otros poemas, hasta el CXXVI, también hablan de uno o más jóvenes con quienes el poeta tiene una relación íntima y cariñosa, aunque no necesariamente sexual. Muchos otros de ese grupo podrían dirigirse indistintamente a un hombre o a una mujer.

La «dama oscura»

Los últimos 26 poemas son todos los que se dirigen claramente a una mujer, con quien sin duda el poeta tiene una compleja relación sexual. Algunos dan a entender que la piel de la mujer es oscura, así como su interior, que es rival del poeta en el amor por su amigo y que el autor la ama contra su propia voluntad. Por ello se conocen como los sonetos a la dama oscura (Dark Lady). Los múltiples intentos por identificar a la mujer de carne y hueso a quien iban dirigidos han resultado infructuosos.

Soneto CXLV

Los labios que hizo amor a mano
vertieron «odio» en mis oídos,
sin reparar en mi quebranto;
mas ella, al verme tan dolido,
abrió a la compasión el pecho,
amonestó a la dulce lengua
por no emitir juicios serenos,
y le enseñó maneras nuevas,
dotando al «odio» de un final
que lo siguió como el buen día
a la hosca noche, que al clarear
vuelve al infierno donde habita.
Sin odio al «odio» lo dejó,
salvándome: «pero a ti no».

> Mi amor jura
> estar hecha de verdad
> y, aun cuando sé que
> engaña, yo le creo,
> que así ella me
> ve joven, virginal
> y ajeno a sutilezas
> y camelos.
> **Soneto CXXXVIII**

Todos los aspectos del amor

Aunque todos los sonetos exhiben la misma estructura, con ligeras variaciones, son muy diversos en estilo y complejidad. Abarcan toda la gama del amor, desde el idealismo romántico hasta el crudo realismo sexual. Por esa razón es difícil leerlos de una sentada.

La colección incluye algunos de los poemas de amor más bellos y populares de la lengua inglesa, y varios pueden estar dirigidos tanto a un hombre como a una mujer, joven o no. Hablan del poder del amor y la amistad para transmitir felicidad, trascender el tiempo y conferir cierta inmortalidad al ser amado. «¿Por qué igualarte a un día de verano / si tú eres más hermoso y apacible?», dice el poeta en el soneto XVIII, mientras que el CXVI es un magnífico himno al amor (véase p. 221).

El tono de otros sonetos es muy diferente, así como la emoción que inspiran en el lector. Algunos hablan de rivalidad: «Pesar y alivio son mis dos amores / y entrambos, como espíritus, me incitan: el ángel bueno es un esbelto joven; el malo, una mujer de negras tintas» (CXLIV).

Soneto CXVI

No admito que se impida el matrimonio
sincero entre dos almas. No es amor
el que ante la mudanza muda el modo
o marcha con aquel que se marchó.
Amor es como un faro impenitente
que arrostra las tormentas sin bandearse;
lucero de las barcas que se pierden,
ignoto a la razón, no a los compases.
Por más que hienda labios y mejillas
con su guadaña, no es bufón del tiempo,
ni muda con el paso de los días
ni cesa hasta las lindes de lo eterno.
Si no es así y estoy errado, entonces
ni yo escribí ni amó jamás un hombre.

Otros versan sobre el desengaño y el autoengaño en el amor: «Mi amor jura estar hecha de verdad / y, aun cuando sé que engaña, yo le creo» (CXXXVIII). El CXLVII deja claro ese asunto sin rodeos: «juré y pensé que eras radiante y clara / mas eres negra noche endemoniada».

Los sonetos exploran la complicada relación del poeta con el amor. En el CXLIX, este se rebaja ante el ser amado: «Oh cruel, ¿por qué me dices que no te amo, / si vivo a pesar mío de tu parte?» En el CXLVII, describe con desprecio por sí mismo su fascinación por alguien que considera indigno de él: «Mi amor, como una fiebre, solo ansía / aquello que prolonga su dolencia». El CXXIX, por su parte, expresa la vergüenza vinculada a la lujuria: «Si en antros de impudicia se derrama / vigor, eso es lascivia».

No obstante, también se celebra el deseo carnal. En el soneto CXLVI, el poeta escribe que la decadencia física puede enriquecer el alma: «Vive, alma, de lo que tu siervo pierde / [...] / permuta eternidad por tiempo inerte». En el CLI dice, con exultante obscenidad, que: «al traicionarme tú, traiciono yo / a mi alma con mi cuerpo traicionero, / que aprueba que este triunfe en el »

En 2009, el director estadounidense Robert Wilson y el cantautor canadiense Rufus Wainwright produjeron una ópera pop para la que arreglaron 25 de los sonetos de Shakespeare (en alemán) de acuerdo con varios estilos musicales.

amor. / La carne, sin dudarlo ni un momento, / se yergue ante tu nombre, satisfecha / del premio de su triunfo».

En las últimas líneas del mismo soneto CLI, el poeta no deja lugar a dudas sobre a qué parte del cuerpo alude con «carne»: «Y, orgullosa, / está dispuesta a ser la pobre bestia / que cumple, lo da todo, va y se postra. / No falto a mi conciencia si la llamo / amor, pues por su amor asciendo y caigo».

Reputación

A diferencia de los poemas narrativos *Venus y Adonis* y *La violación de Lucrecia*, los sonetos no fueron un éxito editorial, de modo que la edición de 1609 no se reimprimió. Tampoco se incluyeron en el Primer Folio de 1623 (al igual que los otros poemas), y no volvieron a publicarse hasta 1640, en un libro editado por John Benson, que cambió su orden, suprimió ocho, alteró pronombres en tres de ellos para que parecieran dirigidos a una mujer y no a un joven o a un hombre, arruinó algunos, dio a varios títulos como «Una invitación al matrimonio» o «El retrato del amor verdadero» y añadió poemas de otros autores. Tras esto, se ignoraron prácticamente durante cerca de 150 años. Eso hizo que críticos como John Dryden, Alexander Pope o Samuel Johnson no se pronunciaran sobre ellos.

No fue hasta finales del siglo XVIII cuando volvieron a ponerse en circulación. Los poetas y críticos románticos John Keats y William Wordsworth se los tomaron en serio y los sonetos influyeron en su obra. Se cree qué Keats tenía un busto de Shakespeare junto a su escrito-

> Tenía un talento natural; no necesitaba de las lentes de los libros para leer la naturaleza. Miró en su interior y allí la halló.
>
> **John Dryden**
> **(1631–1700)**

Se cree que el retrato Cobbe, pintado entre 1595 y 1610, es la única imagen de Shakespeare que se pintó del natural. Probablemente la encargó su musa y mecenas Henry Wriothesley.

Los poemas de amor de Shakespeare siguen despertando la sensibilidad de los amantes del mundo entero. Los que van del CXVI al CXLI suelen leerse, en particular, en uniones civiles y religiosas.

rio como fuente de inspiración. En una carta al pintor Benjamin Robert Haydon con fecha del 10 de mayo de 1817, Keats escribió: «Recuerdo que dijiste que tenías la sensación de que te presidía un buen genio. Últimamente tengo el mismo pensamiento, pues hago cosas medio al azar que luego confirma mi juicio en una docena de rasgos del decoro. ¿Es demasiado osado imaginar que Shakespeare es quien me preside?».

Wordsworth, que se mostró crítico con ciertos aspectos de la poesía en las obras de Shakespeare, escribió la célebre frase sobre los sonetos: «con esta llave / Shakespeare abrió su corazón». «Si es así», le respondió el también poeta Robert Browning, «menos Shakespeare es». En alusión a este intercambio, Auden sostuvo que el artista es dramático y está siempre abriendo su corazón.

Desaprobación victoriana

La reputación de los poemas ha sufrido la homofobia, en particular en la época victoriana, dado que algunos los dirige un hombre a otro hombre. Ello ha hecho también que algunos lectores prefieran pensar que en ellos Shakespeare escribe sobre situaciones imaginarias y no desde la experiencia personal. Sin embargo, los más evidentemente románticos han despertado una fuerte atracción y se han incluido a menudo en antologías poéticas.

La adaptación de los sonetos

Se han hecho numerosos intentos, todos ellos en vano, de reorganizar los poemas en un orden que parezca tener más sentido que el original. El denso estilo de muchos de ellos hace que sea difícil ponerles música, aunque se han hecho arreglos de éxito basados en unos cuantos por parte de músicos tan diversos como el compositor clásico Benjamin Britten, el cantautor Rufus Wainwright y el arreglista de *jazz* Johnny Dankworth. ■

Religión y mérito

Las alusiones religiosas en los sonetos de Shakespeare reflejan las dos caras de la disputa doctrinal de su época. El reformista Martín Lutero (arriba) sostenía que la clave de la salvación residía solo en la fe. La doctrina católica, en cambio, afirmaba que las buenas obras, las oraciones, el peregrinaje y la compra de indulgencias aumentaban las probabilidades de salvación. El poeta se inspira en ambas tradiciones para tratar el valor del mérito individual.

En el inicio del soneto LXXXVIII: «El día en que decidas denostarme / y expongas mis virtudes al escarnio», parece que adopta el parecer reformista, que sostiene que el mérito no tiene valor, de ahí que se expongan las virtudes al escarnio.

Sin embargo, el soneto CVIII refleja algo distinto: «¿Qué modo de decir, qué forma nueva / para expresar mi amor y tus bondades?». Aquí el poeta parece pensar que el mérito (las «bondades») sí tiene valor. Es más, a ello sigue: «No hay nada, dulce niño, pero a diario / repito, cual plegaria, que eres mío», lo cual es una alusión a la práctica católica de rezar a diario las mismas oraciones.

OH FALSO RESPLANDOR DE SUS MEJILLAS

LAMENTO DE UNA AMANTE (1609)

EN CONTEXTO

TEMÁTICAS
Amor, traición

LEGADO
1790 El experto en Shakespeare Edmond Malone sugiere que el lenguaje del poema indica que el autor debió de tratar de emular con él a Edmund Spenser, autor de *The Faerie Queen* (La reina de las hadas).

1991 En su libro *Motives of Woe* (Motivos de infortunio), John Kerrigan observa que el triángulo narrativo de la joven, el hombre mayor y el seductor es un eco del triángulo similar de los sonetos.

2007 Brian Vickers dice que John Davies de Hereford y no Shakespeare fue quien escribió «Lamento de una amante». Basa su conclusión en un análisis informático del vocabulario del poema. Como resultado, no se incluye en las obras completas de la RSC. Los métodos de Vickers, sin embargo, se han cuestionado desde entonces.

En el volumen de 1609 *Shakespeare's Sonnets* (Los sonetos de Shakespeare) la última composición se publicó con un título propio y también se adjudicaba a Shakespeare. Es un poema de 329 versos titulado «Lamento de una amante», escrito, al igual que *La violación de Lucrecia*, en la estrofa de siete versos inglesa conocida como *rhyme royal*, rima real, utilizada por primera vez en verso inglés por Geoffrey Chaucer. En aquella época era habitual que las antologías de sonetos concluyeran con una queja, o un lamento, de una mujer abandonada por su amante. En este poema, una joven anónima lamenta su situación: su joven amante, de irresistible atractivo pero infiel, y también anónimo, la ha dejado.

Este poema es muy distinto de los sonetos. Se escribe de manera consciente con un estilo anticuado y emplea una serie de perspectivas que lo distancian del autor. El narrador se limita a exponer la escena. Tras decir que ha visto a una muchacha con penas de amores «partiendo en dos anillos y cuartillas / y ahogando en lluvia y viento sus desdichas», se va para dejar que esta cuente su historia a «un venerable pastor» que «apacentaba cerca».

> ¡Oh padre, cuánta magia
> del demonio
> oculta cada lágrima
> en su esfera!
> **Lamento de una amante**

Pero ese hombre también desaparece mientras la joven cuenta su relato de seducción y abandono. Su lamento incluye otra larga queja, el exitoso discurso de su amante, que acaba con las lágrimas de deseo que la condujeron a su caída: «¡Oh padre, cuánta magia del demonio / oculta cada lágrima en su esfera!».

La moza nos dice que cayó y que caería de nuevo ante esta persuasión tan elocuente: «¡Oh líquida ponzoña de sus ojos, / oh falso resplandor de sus mejillas, / oh trueno de su corazón tramposo, / oh triste aliento que su pecho urdía, / sus prácticas, ajenas y fingidas, / van a seguir burlando a las burladas / y pervirtiendo a la que se repara». ■

SEPULTAS SEAN VERDAD Y BELLEZA

EL FÉNIX Y EL TÓRTOLO (1601)

EN CONTEXTO

TEMÁTICA
La muerte del amor ideal

LEGADO
Muchos críticos creen que las ambigüedades del poema son irresolubles, pero se han hecho varios intentos de descodificar su naturaleza alegórica.

1878 A. B. Grosart sugiere que el poema habla de una relación entre Isabel I y el conde de Essex, que se rebeló contra la Corona y fue ejecutado en 1601. El fénix era el distintivo personal de la reina.

Década de 1930 Clara Longworth, investigadora estadounidense, propone que el poema desvela simpatías por el catolicismo. Otros han sugerido que las aves son mártires católicos.

2006 Peter Ackroyd apunta que podría haberse escrito para la boda en 1586 de la hermana de lord Strange, para cuya compañía trabajaba Shakespeare.

En 1601 apareció en el libro de Robert Chester *Love's Martyr: or Rosalind's Complaint.* (El mártir del amor: o Lamento de Rosalinda) un poema de Shakespeare titulado «El fénix y el tórtolo»

El poema se divide en tres partes de creciente intensidad. Primero presenta una reunión de aves benévolas, con un cisne como sacerdote, para celebrar los ritos funerarios de un fénix y una paloma que «se fueron en mutua llama de la tierra». Las aves cantan un himno en que la muerte de los amantes se ve como señal de la muerte del «amor con su constancia»: «Se amaron como se aman dos, / teniendo en esencia solo una, / distintos, división ninguna, / la cifra enamorada allí murió». Su mutuo amor era tal que «el uno era para el otro el mío». En la tercera parte, el Amor compone un canto fúnebre: «al fénix y el palomo, / cosupremos y astros amorosos, / como coro en su trágico suceso».

> Verdad parece
> aunque no sea,
> belleza luce, pero no es ella.
> **El fénix y el tórtolo**

Dicho canto fúnebre, o treno, se escribe en un estilo que recuerda aún más a un conjuro que todo lo anterior. Sus cinco estrofas tienen tres versos rimados y su tono es simple y grave: «Belleza, verdad y rareza, / gracia en pura simpleza, / aquí recluidos, en cenizas duerman. / Muerte es ahora de fénix el nido / y del tórtolo el pecho amigo / hacia la eternidad se ha ido. / Quedaron sin posteridad, / pero no por enfermedad, / fue desposada castidad. / Verdad parece aunque no sea, / belleza luce, pero no es ella, / sepultas sean verdad y belleza. / A esta urna acudan aquellos / que son puros o bellos, / oren por estos dos pájaros muertos».

Este curioso poema de mística belleza probablemente tenía para sus lectores originales unos significados que hoy se nos escapan. Se ha tratado en muchas ocasiones de interpretarlo como alegoría religiosa o como una celebración del amor de una pareja casada real, pero solo son hipótesis. ■

CON ESA MISMA MANO, RAZONES Y DERECHO, OS HARIAN SUS PRESAS

TOMÁS MORO (1603–1604)

EN CONTEXTO

TEMÁTICAS
Justicia, religión, fortaleza moral

ESCENARIO
Londres

FUENTES
***C.* 1575** La biografía de Nicholas Harpsfield, *The life and death of Sr Thomas Moore* (Vida y muerte de Tomás Moro).

1587 Las *Crónicas de Inglaterra, Escocia e Irlanda* de Holinshed.

LEGADO
Década de 1590 No se sabe de ninguna función durante los siglos XVI y XVII.

1922 La primera representación documentada de la obra es una producción estudiantil de la Universidad de Londres.

1960 La radio pública austriaca ofrece una adaptación.

1983 La BBC produce una versión radiofónica con Ian McKellen como Tomás Moro.

2005 Nigel Cooke protagoniza una producción de la RSC.

En 1753, el British Museum adquirió un singular legado del librero John Murray. Era un manuscrito titulado «The Booke of Sir Thomas Moore» (El libro de Tomás Moro) y es un borrador de la obra *Tomás Moro* que data de hacia el año 1600. Contiene los únicos ejemplos que se conocen de la letra de Shakespeare aparte de unas pocas firmas.

Se cree que dicho manuscrito muestra las revisiones de una obra que originalmente escribió Anthony Munday y, tal vez, Henry Chettle, tras su paso por el censor oficial Edmund Tilney. Comprende tanto las observaciones de Tilney como las de al menos cuatro escritores, entre ellos Chettle, Thomas Heywood, Thomas Dekker y Shakespeare, por no hablar del editor, que consta simplemente como Hand C.

> El loco, con su frágil vida de carne, muere.
> **Moro**
> **Escena XVII**

El poder del censor

El tema de la obra, el mártir católico Tomás Moro (1478–1535), era delicado. Moro pasó de un origen relativamente humilde a ser canciller de Enrique VIII. Se opuso a la Reforma protestante y se mostró rotundamente en contra de la separación de Enrique de la Iglesia católica. En 1535 fue ejecutado por negarse a aceptar la anulación del matrimonio de Enrique con Catalina de Aragón y su posterior unión con Ana Bolena.

Ana Bolena era la madre de la reina regente, Isabel I, de modo que una obra favorable a Moro podía verse como una forma de minar su legitimidad. Eso la convertía en una pieza osada, y no es de extrañar que probablemente nunca se representara en vida de la reina. Los autores se cuidan mucho de no tratar en ella el asunto de la boda de Ana de forma directa, y jamás nombran a Enrique VIII por su nombre. La peor parte de las exigencias de Tilney se concentra en el primer tercio de la obra, en el que los londinenses se sublevan ante los extranjeros. Al pa-

En 1527 el artista alemán Hans Holbein capturó la inteligencia y dignidad de Tomás Moro en este retrato de extraordinaria viveza. Lo pintó cuando Moro era una figura emergente en la corte de Enrique.

recer le preocupaba la alteración del orden público.

Una obra de difícil manejo

El hecho de que la obra jamás se representara puede deberse en parte a motivos políticos, pero también prácticos. Tiene 59 papeles, lo cual habría resultado en una importante carga fiscal para cualquier compañía, que se vería obligada a contratar a muchos actores que interpretarían tres o más papeles por cabeza. Seguramente solo los papeles de Tomás Moro y quizá los de los condes de Shrewsbury y Surrey podían haber sido interpretados por actores sin otros papeles.

La vida de Moro se divide en tres partes: su ascenso, su tiempo como canciller y su caída. La primera parte de la obra lo muestra como alguacil de Londres y ensalza su sabiduría y moderación. Cuando un grupo de londinenses se alza contra los extranjeros, Moro sofoca la revuelta con serena persuasión.

Se cree que la escena clave de esta parte la escribió Shakespeare, quien es probable que no hubiera visto el resto de la obra. Posiblemente el editor le hiciera un resumen, puesto que hay personajes que nombra como «other» (otro) o incluso «o», y la entrada de Moro es confusa. Sin embargo, lo que él escribió destaca en una pieza por lo demás mediocre.

La tolerancia hacia los extranjeros

En el texto de Shakespeare, Moro se presenta tranquilo ante los sublevados en la puerta de Saint Martin y pronuncia un apasionado alegato en defensa de los refugiados. Retrata de forma conmovedora a los extranjeros, acosados por los rebeldes, a quienes dice que su actitud solo contribuye a que reine la mano dura: «imaginad que veis / cargando a sus espaldas sus niños y sus bultos / hacia puertos y costas en busca de transporte, / y que cumplís, cual reyes, todos vuestros deseos, [...] ¿qué habríais conseguido? / Os lo diré: enseñar a la insolencia / a avasallar el orden, y a la mano / dura a vencer». (VI).

Moro les pregunta qué evitará entonces que los rebeldes se vuelvan contra ellos mismos: «con esa misma mano, razones y derecho, / os harían sus presas, y los hombres, / como peces hambrientos, unos / a otros se devorarían» (VI).

Es más, Moro dice que si el rey quisiera expulsar a los rebeldes, estos querrían recibir un buen trato en el extranjero: «¿Querríais / dar en una nación de carácter tan bárbaro?» (VI).

Moro se muestra coherente hasta su muerte. No es capaz de cambiar de opinión y firmar los artículos que reconocen a Ana Bolena y a sus herederos como legítimos. Pero acepta su destino con serenidad. «Que ningún ojo eche una triste lágrima», dice al final de la obra mientras el verdugo se dispone a decapitarlo, «Nuestro nacer al Cielo tiene que ser así: / vacío de temor». ■

EL HOMB
DEL REY
1603–1613

RE

Shakespeare escribe *Medida por medida* y *Otelo*.

El **Tratado de Londres** pone fin a la guerra entre Inglaterra y España. Shakespeare vive cerca de la catedral de san Pablo.

Se frustra la **«conspiración de la pólvora»** para volar el Parlamento. *Volpone* o *El zorro*, de Ben Jonson, se presenta en el Globe.

Se escribe *Pericles, príncipe de Tiro* y se representa en el Globe.

1603 **1604** **1605** **1607**

1603

Muere Isabel I y la sucede su primo Jacobo VI de Escocia como Jacobo I de Inglaterra.

1605

Se escriben *El rey Lear* y *Timón de Atenas*. El papel protagónico de *El rey Lear* se escribe para Richard Burbage, principal actor trágico de los King's Men.

1606

Se escriben *Macbeth*, *Antonio y Cleopatra* y *Bien está todo lo que bien acaba*.

1607

Orfeo, **ópera de Monteverdi**, se representa en Mantua (en la actual Italia).

El 24 de marzo de 1603 falleció la reina Isabel I después de 45 años en el trono. La sucedió su primo Jacobo VI de Escocia, hijo de María, reina de los escoceses, a quien Isabel mandó decapitar dieciséis años antes. Uno de los primeros actos de Jacobo tras subir al trono fue conceder a la compañía de Shakespeare una patente real y convertirla en la King's Men (los Hombres del rey).

Por decreto real

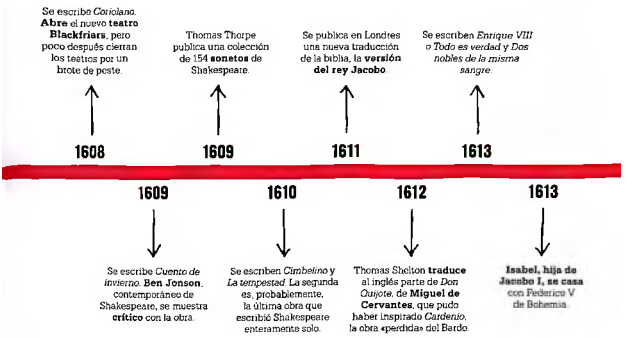
Dicho acto fue un estímulo financiero para la compañía, pero también le añadió presión. Ahora no solo tenían que agradar al público en general, sino al rey y a sus cortesanos. En los trece años que transcurrieron entre la coronación de Jacobo y la muerte de Shakespeare, los King's Men actuaron para la corte en 187 ocasiones, más de una vez al mes.

Hacia esa época, el estilo de Shakespeare había cambiado. Por un lado, se había alejado de los romances, las historias de los últimos años del reinado de Isabel I y las comedias para gusto del público, y por otro, escribía menos obras, pero más oscuras y grandiosas. En los primeros tres años del reinado de Jacobo I, solamente escribió seis dramas, cinco de ellos ambiciosas tragedias: *Otelo*, *El rey Lear*, *Macbeth*, *Antonio y Cleopatra* y la inacabada *Timón de Atenas*. Incluso *Medida por medida*, de difícil clasificación, era intensa y desafiante desde el punto de vista moral. Mientras Shakespeare escribía estas grandes obras, la compañía contaba con su impresionante catálogo para mantener los teatros llenos.

¿Huida a Stratford?

Nadie sabe muy bien de qué maner pasó Shakespeare aquellos años d su vida. Una de las pocas cosas qu sabemos es que en el año 1604 tení una habitación alquilada en casa d un hugonote llamado Christophe Mountjoy. Conocemos dicha infor mación porque Mountjoy se enzarz en un amargo pleito con su yerno Shakespeare se cita en los docu mentos legales.

Vivir de alquiler de forma pe manente era motivo de ciertas pre ocupaciones, de modo que es po sible que Shakespeare, sometido menos presiones que en los días d su juventud, aprovechara la ocasió para volver a Stratford y escribir e un entorno más tranquilo. O pued que quizá tuviera que abandona Londres debido al nuevo brote d peste.



El 5 de noviembre de 1605, Robert Catesby, un pariente muy lejano del escritor, se vio involucrado en el más infame intento católico de derrocar al gobierno protestante de Inglaterra: la «conspiración de la pólvora». Esta se vio frustrada porque un lord católico recibió una advertencia clandestina y pasó la información a las autoridades, a quienes se dijo que buscaran bajo el Parlamento. Allí hallaron a Guido (Guy) Fawkes, sentado sobre 36 barriles de pólvora. Si Fawkes los hubiera prendido, no solo habría volado los edificios del Parlamento, sino el vecino palacio de Whitehall y a la familia real entera. Los católicos practicantes eran ya una minoría en aquella época, y la represión contra ellos que siguió al complot puso fin a cualquier desafío católico al gobierno de Inglaterra.

Las últimas obras

Los King's Men siguieron prosperando y en 1608 compraron un segundo teatro, el Blackfriars, una sede muy distinta del Globe, pues era cubierto y más pequeño, de modo que las funciones tenían lugar casi enteramente a la luz de las velas. La compañía siguió actuando en el Globe en verano, y en invierno lo hacía en el Blackfriars.

Shakespeare empezó a escribir obras más adecuadas al espacio íntimo del Blackfriars y a las facilidades que otorgaba para crear espectaculares efectos dramáticos, como la tormenta y los espíritus voladores de *La tempestad* y la estatua que cobra vida en *Cuento de invierno*. Además, colaboró de nuevo con otros autores: Thomas Middleton (1580–1627) en *Timón de Atenas* en 1606, George Wilkins (1576–1618) en *Pericles* en 1607 y John Fletcher (1579–1625) en la obra perdida *Cardenio*, *Todo es verdad (Enrique VIII)* y *Dos nobles de la misma sangre* en 1613.

Las colaboraciones con Fletcher fueron sus últimas obras. El 29 de junio de 1613 el Globe se incendió durante una función de *Enrique VIII* cuando una bala de cañón prendió el tejado de paja. No hubo heridos, pero el teatro quedó reducido a cenizas. Se reconstruyó para el verano siguiente, pero al parecer reabrió sin Shakespeare. Todo lo que sabemos sobre su vida desde ese momento es que ya no escribió nada más y que falleció tres años después en su casa de Stratford el 23 de abril de 1616, un mes después de que escribiera un documento en que afirmaba estar «en perfecto estado de salud». Tenía 52 años. ■

EL HOMBRE, ORGULLOSO, INVESTIDO EN PEQUEÑA Y BREVE AUTORIDAD

MEDIDA POR MEDIDA (1603–1604)

PERSONAJES

Duque Vincentio Gobernador de Viena que se disfraza de fraile para observar cómo Ángelo gobierna en su ausencia. Propone matrimonio a Isabella.

Ángelo Delegado del duque Vincentio a quien se concede la oportunidad de gobernar Viena. Sugiere que la sentencia de muerte de Claudio podría revocarse si su hermana Isabella renunciara a su castidad.

Escalo Ayudante del duque que supervisa y critica el modo puritano de gobernar de Ángelo.

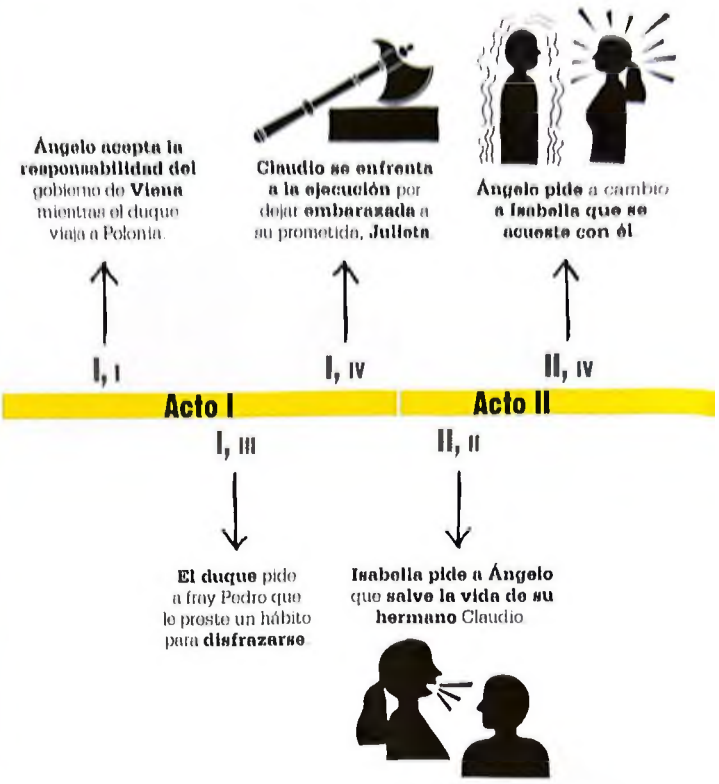
Claudio Hermano de Isabella. Es arrestado y lo sentencian a muerte por dejar embarazada a su prometida, Julieta.

Isabella Novicia que ruega por la vida de su hermano, Claudio. Está resuelta a salvarlo sin perder su castidad.

Lucio Presuntuoso entrometido que se regocija en los escándalos que asolan Viena. Al duque le disgustan sus chismes difamatorios y lo obliga a casarse con una prostituta.

Señora Overdone Dueña de un burdel que descubre que Ángelo tiene intención de cerrar su negocio.

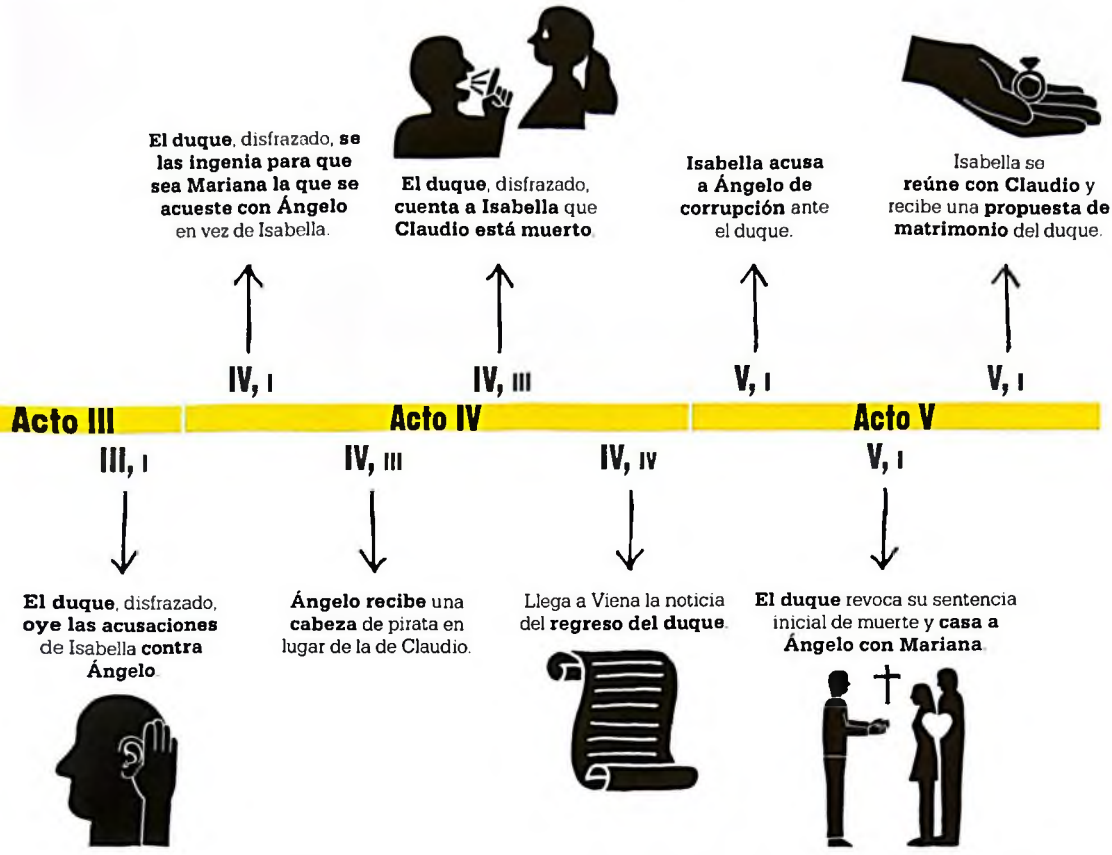
Mariana Fue la prometida de Ángelo, pero él se negó a casarse con ella. Se hace pasar por Isabella en su cama y así lo engaña para que la despose.



El duque Vincentio deja el poder en manos de su delegado Ángelo y anuncia que se dispone a salir del país en viaje de negocios. En los catorce años que lleva en el gobierno, Viena se ha convertido en una ciudad sin ley en la que prosperan chulos y prostitutas. Ahora planea observar en secreto cómo el puritano Ángelo gobierna en su ausencia. Se disfraza de fraile para moverse por la ciudad sin ser reconocido.

Una vez en el poder, Ángelo obliga a cumplir las leyes olvidadas. Arrestan a Claudio por dejar embarazada a Julieta, su futura esposa, y los chulos y alcahuetas se figuran que enseguida sufrirán ellos también. Al enterarse de la sentencia de muerte de Claudio, su hermana Isabella deja el convento en el que estaba a punto de ingresar para suplicar por la vida de este.

Lucio escolta a Isabella y la anima a defender el caso de su hermano. Ángelo se muestra impertérrito ante los argumentos de esta, pero le pide que regrese al día siguiente. Entonces se presenta sola y Ángelo le hace un escalofriante ofrecimiento: perdonará la vida de su



hermano si ella se acuesta con él. Isabella se queda consternada y le dice que lo denunciará, pero Ángelo le recuerda que nadie le creería si se atreve a hacer pública su propuesta.

Isabella visita a su hermano en la cárcel y le cuenta el comportamiento de Ángelo. Claudio se queda atónito, pero al ser su vida lo que está en juego, cuestiona el voto de castidad de su hermana. El duque, disfrazado, oye su conversación y atiende a los dos. Le dice a Isabella que no está todo perdido y le sugiere una solución. Él hará que Mariana, la antigua prometida de Ángelo, se acueste con él bajo el manto de la oscuridad, para que Ángelo crea que es Isabella y perdone a Claudio.

El plan del duque tiene éxito, pero Ángelo continúa resuelto a llevar a cabo la ejecución de Claudio. Entonces el duque, aún disfrazado, vuelve a intervenir. Hace enviar la cabeza de un prisionero condenado a Ángelo en vez de la de Claudio, mas no cuenta su estratagema a Isabella, quien cree que su hermano ha sido decapitado.

Vincentio finge regresar a Viena y elogia a Ángelo por su buen gobierno, pero Isabella –que ignora que el duque lo ha observado todo disfrazado– lo acusa de corrupción. Cuando Mariana confirma que fue ella quien se acostó con Ángelo, el duque, disfrazado de fraile otra vez, corrobora su relato. Lucio desvela el disfraz del duque y Ángelo ruega que lo ejecuten. Se queda pasmado cuando Mariana implora que lo perdonen e Isabella se une a sus súplicas. El duque garantiza su deseo con la condición de que Ángelo se case con Mariana. Tras reunir a Isabella con su hermano, el duque le pide la mano... ¡dos veces!

EN CONTEXTO

TEMÁTICAS
Justicia, moralidad, poder, sexo

ESCENARIO
Viena

FUENTES
1565 Shakespeare pudo estar familiarizado con los *Hecatommithi* de Giraldi Cinzio. Sin embargo, añadió a Mariana y el engaño de la cama. En la obra fuente, el personaje de Isabella se acuesta con Ángelo y se casa con él.

1578 Shakespeare se sirvió de la tragicomedia inglesa de George Whetstone *Promos y Casandra*.

LEGADO
1818 El poeta Samuel Taylor Coleridge escribe que esta es «la más dolorosa» de las obras de Shakespeare.

1836 Richard Wagner compone una ópera de dos actos, *Das Liebesverbot* (La prohibición de amar), basada en la historia de *Medida por medida*.

1950 El director Peter Brook le da una vuelta de tuerca e instruye a la actriz que interpreta a Isabella para que haga una pausa tan larga como pueda antes de unirse a Mariana en sus ruegos por la vida de Ángelo.

1970 John Barton ofrece otra visión de esta *problem play* en Stratford-upon-Avon. En ella Isabella, interpretada por Estelle Kohler, se vuelve al público desesperada tras la propuesta del duque.

En la primera escena, el duque Vincentio desvela a Escalo su plan de abandonar Viena y ceder a Ángelo «todos los instrumentos / de nuestra autoridad» (I, i) para que gobierne en su ausencia. Desea escuchar la opinión de Escalo sobre este asunto: «¿Qué pensáis de esto?» (I, i). También desea conocer su parecer acerca de Ángelo: «¿Qué aspecto de nosotros adoptará, os parece?» (I, i). Al plantear tantas preguntas, el dramaturgo prepara al público para que observe, evalúe y juzgue el comportamiento de Ángelo. La reacción de este al ser «investido en pequeña y breve autoridad» (II, ii) es una preocupación constante a lo largo de la obra.

Shakespeare crea expectativa ante la llegada de Ángelo, y para cuando Vincentio dice «Vedle por dónde viene» (I, i), el público ya siente mucha curiosidad por esa misteriosa figura con quien el duque parece estar obsesionado. Ángelo muestra al principio una respetuosa reticencia a tomar el control de la «muerte y clemencia en Viena» (I, i) y pide que «el metal» de su persona «sea probado un poco más» (I, i) antes de asumir tan poderoso papel. Ni se imagina que el duque lo estará poniendo a prueba durante el resto de la obra.

> A algunos el pecado los levanta y la virtud a otros, en cambio, hace caer.
>
> **Escalo**
> **Acto II, escena i**

Flora Robson interpreta al virtuoso personaje de Isabella en esta producción de 1933. En el relato de Whetstone, es una casta doncella; en la obra del Bardo, está a punto de ingresar en un convento.

Tiempos que ponen a prueba

La labor de Ángelo no es fácil, pues la ley y el orden han abandonado Viena. Al pasar a Ángelo esa responsabilidad, el duque confía a un fraile que: «Poseemos estrictos estatutos y leyes muy severas. / A los corceles díscolos es preciso sofrenarlos / y los hemos dejado dormir catorce años [...] Libertad excesiva se lleva a la justicia / por la nariz; el niño golpea a la nodriza / y así, completamente torcido y derrotado / marcha el decoro» (I, iii).

En tiempos del duque, Viena se ha convertido en una ciudad donde proliferan la criminalidad y la prostitución, y hasta corren calumnias sobre el comportamiento del propio duque: «Antes que hacer colgar a uno por haber procreado bastardos,

pagaría por el cuidado de mil» (III, I). El puritano Ángelo parece ser un excelente candidato para restaurar el orden moral en esa ciudad enferma. El duque reconoce que al haber descuidado su autoridad durante tanto tiempo, aparecería como un tirano si tratara de imponer ahora el orden. Así que piensa que es mucho mejor ceder el poder a Ángelo, porque: «Él sí puede, en mi nombre, golpear como se debe» (I, III). Con el tiempo, Ángelo resultará ser un hipócrita y el duque, un manipulador maquiavélico.

Abuso de poder

Varios personajes comentan el carácter de Ángelo durante la obra. El duque observa que Ángelo es «formal» (I, III) y que «se cuida de la envidia; puede apenas creerse, / de su sangre, que fluye, / o que gusta más del pan que de las piedras» (I, III). El cotilla y salaz Lucio lo deja sin gota de sangre ni de compasión. Afirma

> La ley no había muerto, aunque dormía.
> **Ángelo**
> **Acto II, escena II**

que: «Algunos dicen que nació de una sirena y otros que fue engendrado por dos bacalaos secos. Es cierto que su orina se congela como hielo. Eso sé que es verdad» (III, I).

Puede que Ángelo no sea la figura monstruosa que describe Lucio, pero demuestra tener poca compasión cuando sentencia a Claudio a muerte por acostarse con su futura esposa: «Una cosa es ser tentado, Escalo: / otra es caer» (II, I). Y se habría mantenido constante en su convicción de no ser por la aparición de la virtuosa Isabella. Ángelo es «un hombre muy estricto y de firme abstinencia» (I, III), e Isabella tiene la misma fama. El primer intercambio de Isabella, que ocurre con una monja, expresa tanto su fortaleza moral como su disposición a vivir según un estricto conjunto de normas. Le sorprende, por ejemplo, oír que las devotas de santa Clara no viven de acuerdo con «mayores restricciones» (I, IV). En otras circunstancias, Ángelo e Isabella verían que tienen mucho en común, pero el contexto en que se encuentran por »

La Viena de principios del siglo XVII, que muestra este grabado, se describe como una ciudad sin ley ni moderación que necesita mano dura. El negligente duque escoge a Ángelo para administrarla.

Este grabado de principios del siglo XIX describe el momento de la primera escena del quinto acto en que Mariana se quita el velo: «Mi esposo me lo pide; alzaré el velo». Con el rostro al descubierto, denuncia al «cruel Ángelo».

> Mi dulce hermana,
> déjame vivir.
> **Claudio**
> **Acto III, escena I**

primera vez es crucial a la hora de definir la dinámica de su relación. Isabella se halla frente a una figura de inmensa autoridad, y se enfrenta al desafío de convencerla de que revoque la sentencia de muerte contra su hermano. Así, dos individuos de sólidos principios deben luchar por perdonar un acto pecaminoso. Shakespeare concede a Isabella una voz muy persuasiva. Sus discursos sugieren una aguda inteligencia y un corazón compasivo. Halla el modo de aguijonear la conciencia de Ángelo, de despertar en él dudas y ansiedad. «Si él hubiera ocupado / vuestro lugar, y vos el suyo, entonces / hubierais resbalado igual que él, / pero él no habría sido tan severo» (II, II). En otras ocasiones sus discursos recuerdan a Ángelo la humanidad que comparten: «Id al fondo de vuestra alma, / golpead allí y preguntad a vuestro corazón / si acaso no conoce / algo como la falta de mi hermano» (II, II). Finalmente, sus palabras surten el efecto deseado: avergonzar a Ángelo para que reconsidere su decisión: «Oh, es excelente / poseer una fuerza gigantesca / pero tiránico como gigante usarla» (II, II).

Un poder persuasivo

La cuestión, tanto para los lectores como para el público, es si son solo las palabras de Isabella, o también su aspecto físico, lo que afecta a Ángelo. Ante Lucio y el preboste, Ángelo conserva su imagen de grave autoridad, pero su comportamiento se altera de forma radical cuando Isabella se marcha, y más aún cuando regresa para su segundo encuentro, esta vez en privado. Cuando en su primera entrevista Isabella promete «sobornarlo» (II, II), enseguida explica: «No con los siclos de probado oro / ni con preciosas piedras, más o menos caras / según el capricho los estime, / sino con plegarias, que llegarán al cielo / y allí entrarán, antes de que amanezca» (II, II). ¿Es su «soborno» completamente inocente o se sirve de algún modo de su feminidad, tal como Lucio le ha dicho que haga? Su hermano está convencido de sus posibilidades para revocar la sentencia de muerte porque cree que «la juventud es dialecto / que, sin palabras, emociona a los hombres» (I, II).

Si Isabella «emociona» a Ángelo o si él descubre pasiones ignoradas en su interior es motivo de debate. Sea como fuere, Ángelo pasa de ser un hombre que hace cumplir la ley a ser un corrupto que abusa del poder que se le ha conferido. Tras su indecente proposición, Isabella contesta: «¡Te voy a denunciar, Ángelo, piénsalo! / O me firmas ahora el perdón de mi hermano / o diré a toda voz frente al mundo / qué clase de hombre eres» (II, IV). Sin embargo, su posición es

> ¿Me pediréis que busque
> redención por el diablo?
> **Isabella**
> **Acto V, escena I**

vulnerable. Ángelo es un hombre poderoso y ella carece de testigos. Tras amenazarla con que nadie le creerá, dice: «Ya he empezado / y ahora suelto las riendas de mi sensualidad. / Habrás de consentir a mi fiero apetito [...] Salva a tu hermano / entregando tu cuerpo a mi deseo, / o él no solo morirá / sino que, por tu culpa, se arrastrará su muerte / en largo sufrimiento» (II, iv).

El poder corrompe

La respuesta de Ángelo es espeluznante: «¿Quién te creerá, Isabella? / Mi nombre tan sin tacha y vida austera, / con mi palabra en contra de la tuya / y mi alta posición en el estado / pesarán sobre tu acusación de modo tal / que te ahogarás con tus propias palabras» (II, iv). Ángelo sabe que su poder deja a Isabella indefensa. Y ella sabe que, aunque tiene la razón, no puede quejarse ante nadie. Está atrapada. En el relato que sirvió de inspiración a Shakespeare, el personaje de Isabella se acuesta con el delegado, pero la encarnación de Shakespeare dice: «Isabella, vive casta; hermano mío, muere» (II, iv). Al final Shakespeare le ofrece una vía de escape a través del cómico «truco de la cama», que hace que Ángelo se acueste con su antigua prometida creyéndola Isabella.

Una vez libre de la cama de Ángelo, Isabella descubre que es objeto de deseo del duque cuando este recupera su poder. Vincentio le pide matrimonio dos veces al final de la obra. La primera, cuando le descubre a ella, y a Ángelo, que Claudio está vivo; la segunda, cuando se cierra el drama: «Isabella, / a una proposición que os beneficia / deseo que prestéis vuestros oídos. / Todo lo que poseo es vuestro; lo vuestro, mío» (V, i). Isabella no responde. ■

Después de reunir a Isabella
(Naomi Frederick) con su hermano, Vincentio (Simon McBurney, que también dirigió esta producción de 2005) le pide la mano: «si me dais la mano y decís que sois mía» (V, i).

Una obra problemática

Shakespeare no ofrece una respuesta de Isabella al duque. ¿Se deduce, pues, que Isabella está sin habla y desbordada por la alegría frente a la perspectiva de casarse con un alto funcionario que ha regresado a Viena y ejercido su autoridad para desvelar el abuso de poder de Ángelo? ¿O bien ese silencio refleja su desconfianza hacia los hombres? Claudio esperaba que perdiera su virginidad para salvarlo; Ángelo la convirtió en objeto de su deseo, y el duque permitió que llorara la muerte de su hermano cuando él sabía que no había muerto. La opinión se divide entre si Isabella debería aceptar o no la mano del duque. Su silencio siempre dará pie a varias interpretaciones.

Medida por medida suele clasificarse hoy en lo que han venido en llamarse las *problem plays* (obras problema) de Shakespeare. A pesar de que la obra acaba con tres bodas en perspectiva, el ambiente de la última escena y de la pieza en general está lejos de ser alegre y edificante. Es una comedia oscura con la que el autor pretendía conmocionar más que cautivar.

PERSONAJES

Otelo General del ejército veneciano, también llamado el moro.

Yago Abanderado o alférez de Otelo que envidia la posición de este.

Desdémona Novia de Otelo. Brabancio la repudia tras su boda. Su nombre significa «malhadada».

Casio Lugarteniente a quien Yago y Otelo acusan de forma injusta de cometer adulterio con Desdémona.

Emilia La única compañera de Desdémona y esposa desatendida de Yago.

Rodrigo Pretendiente de Desdémona a quien Yago insta a vengarse de Otelo.

Brabancio Padre de Desdémona y antiguo compañero de Otelo.

Montano Gobernador de Chipre. El destino de Yago está en sus manos al final de la obra.

Blanca Cortesana que adora a Casio. Él no la corresponde.

Ludovico Embajador de Venecia en Chipre, primo de Desdémona.

Graciano Noble veneciano que llega a Chipre con Ludovico.

Bufón Discute en la calle con Casio.

Yago cuenta a Brabancio que **Otelo se ha fugado** con Desdémona.

I, I

Se elige a **Otelo** para que **dirija al ejército veneciano** en la defensa de Chipre contra una flota turca.

I, III

Casio se embriaga y riñe con Rodrigo, a resultas de lo cual Otelo lo expulsa del ejército.

II, III

Acto I

Acto II

I, III

Brabancio y la corte veneciana someten a **Otelo a juicio**. Desdémona y Otelo se declaran su amor y todos los perdonan salvo Brabancio.

II, I

Otelo **derrota al enemigo turco** y su nueva esposa le da la bienvenida en Chipre.

Con la ayuda de Rodrigo, un caballero con mal de amores, el soldado Yago intriga para derrocar a Otelo, el general moro del ejército veneciano. Yago cuenta a Brabancio que su hija, Desdémona, se ha fugado con Otelo. Brabancio exige justicia en la corte de Venecia. Después de escuchar la defensa de Desdémona, la ley se muestra en favor de Otelo, quien parte sin demora para Chipre a fin de evitar una invasión turca. Desdémona insiste en encontrarse con él allí cuando haya derrotado a los turcos.

Yago atormenta a Otelo con sospechas sobre la relación entre Desdémona y Casio, y entre tanto convence a Rodrigo, que está enamorado de Desdémona, para que desafíe a Casio a un duelo. Su riña despierta a Otelo, quien expulsa a Casio del ejército. Casio ruega a Desdémona que convenza a Otelo de que lo perdone. Eso despierta en el moro sospechas sobre la fidelidad de su esposa.

Emilia, a instancias de Yago, roba un pañuelo que Otelo regaló a Desdémona. Después Yago lo coloca en el dormitorio de Casio e idea una

Yago atormenta a Otelo con la supuesta infidelidad de Desdémona. El **dolor** causa a **Otelo** un **ataque epiléptico**.

Otelo pierde los nervios y **golpea a Desdémona** sin explicación ninguna.

Otelo cree que **Casio ha sido asesinado** por orden suya.

Con el corazón roto y mortificado por la culpa, **Otelo** se disculpa ante Casio, que sigue con vida, y luego se mata. Muere **junto a Desdémona**.

IV, I — IV, I — V, I — V, II

Acto III — **Acto V**

III, III — IV, I — IV, II — V, II

Casio ruega a Desdémona que lo ayude a recuperar su puesto, pero Yago convence a Otelo para que interprete su encuentro como una prueba de su adulterio. **Otelo jura castigar a Desdémona y a Casio** con la muerte.

Yago coloca el pañuelo de Desdémona en la habitación de Casio. Luego escenifica una conversación con Casio sobre Blanca de tal manera que Otelo cree que hablan sobre Desdémona sin ningún pudor.

Otelo amenaza a Emilia para que le cuente lo que sabe sobre los encuentros de Casio con Desdémona. Ella niega todas las acusaciones.

Otelo decide **matar a Desdémona** él mismo ahogándola con una almohada. Emilia denuncia a Yago, su esposo. Este la mata y luego lo arrestan.

trama para convencer a Otelo de que Desdémona se lo dio a Casio como prenda de amor.

Yago continúa tejiendo su red de engaños alrededor de Otelo. Ahora le cuenta que Casio ha admitido que cometió adulterio con Desdémona. Otelo está consumido por los celos y se niega a hablar con ella. Luego sufre un ataque de epilepsia, tras el cual decide matar a Casio y a Desdémona.

Ludovico, el primo de Desdémona, llega a Chipre en calidad de embajador de Venecia y ve a Otelo pegar a Desdémona en público. Rodrigo, por su parte, se inquieta por su falta de resultados al cortejar a Desdémona. Yago lo convence de que mate a Casio. En la lucha, Casio hiere de muerte a Rodrigo, que confiesa su participación en la intriga de Yago.

Al mismo tiempo, Otelo despierta a Desdémona y le pide que rece para obtener el perdón por lo que ha hecho. Así la podrá matar con la conciencia tranquila. Desdémona jura que es inocente, pero él la asfixia con una almohada. Entonces entra Emilia y acusa a Otelo de asesinato. Desdémona revive un poco y miente: le dice a Emilia que se ha matado ella. Cuando los otros entran en el dormitorio de Otelo para informarle sobre la muerte de Rodrigo, descubren el cuerpo de Desdémona y exigen una explicación. Emilia admite que robó el pañuelo y Yago la apuñala para que no siga delatándolo. Otelo se arrepiente de sus actos y pide el perdón de todos los presentes. Luego, preso de la ira, acuchilla a Yago con su daga, pero no lo mata. Otelo se apuñala y muere junto a Desdémona, dejando a Casio el control del ejército veneciano.

EN CONTEXTO

TEMÁTICAS
Celos, lealtad, traición, amor

ESCENARIOS
Venecia y Chipre en el siglo XVI

FUENTES
1565 «Un capitano moro», relato incluido en los *Hecatommithi* de Giraldi Cinzio que Shakespeare debió de leer en italiano o bien la traducción francesa de 1583.

***C.* 1600** La llegada de una delegación árabe a la corte isabelina para propiciar una alianza anglomarroquí.

1603 El ataque turco de 1570 en Chipre, documentado en *The History of the Turks* (Historia de los turcos), del historiador inglés Richard Knolles.

LEGADO
1604 La función más temprana que se conoce se celebra en el palacio de Whitehall.

1660 Margaret Hughes interpreta a Desdémona y se convierte en la primera mujer en actuar de forma legal sobre el escenario inglés.

1816 Se estrena en Nápoles la ópera *Otelo* de Gioachino Rossini, ligeramente inspirada en la obra de Shakespeare.

1825 Ira Aldridge es el primer actor negro que encarna a Otelo en el teatro londinense.

1887 Se representa por primera vez el *Otelo* de Verdi en Milán.

1930 El actor y cantante negro Paul Robeson interpreta a Otelo en el Savoy de Londres.

El relato original italiano «Un capitano moro» («Un capitán moro») apenas alude a la raza de Otelo, pero Shakespeare hace a su personaje muy consciente de ella. Los personajes negros en el teatro isabelino suelen ser individuos diabólicos y crueles, como es el caso de Aarón en la obra *Tito Andrónico*. Otelo es el primer personaje negro compasivo del escenario isabelino. El público se apiada de su dolor, y Desdémona se aferra desesperadamente a su amor por «el moro».

Otelo, el moro

Yago y Rodrigo dedican a Otelo despiadados ataques racistas, y este se presenta al público a través de los ojos de Yago en los más crudos términos raciales y sexuales. Lo describe como un «morueco negro» que monta a la «blanca oveja» de Brabancio (I, I). Cuando Shakespeare escribió la obra, la gente asociaba tener la piel oscura, una deformidad física o un legado no cristiano con la inmoralidad y el salvajismo. El propio Otelo alude con frecuencia a su herencia negra, a la que culpa de sus arrebatos y de la facilidad con que se despiertan sus celos. Sin embargo, contradice el estereotipo con su conducta, excepto por su ira y su naturaleza desconfiada, que son las que llevan a Emilia a acusarlo de ser «más negro diablo» (V, II).

Otelo, el héroe militar

No todos los personajes en la obra describen a Otelo en términos raciales. Con frecuencia lo juzgan por sus proezas en el campo militar. Antes de que Brabancio lo lleve a juicio, la corte se halla debatiendo si lo escoge para dirigir el ataque a los turcos frente a la costa de Chipre. Shakespeare deja claro de esta manera que sus méritos hablan por él en la jerarquía veneciana. Su serena sensatez se hace patente cuando

El pintor irlandés del siglo XIX Daniel Maclise pinta a un matrimonio perturbado. Otelo cavila mientras Desdémona lo mira suplicante, apretando el pañuelo maldito.

> El moro es hombre
> de alma noble y franca
> y cree que son honestos
> aquellos que aparentan
> solo serlo,
> y dócil se dejará conducir
> por la nariz igual que los
> borricos.
> **Yago**
> **Acto I, escena III**

se defiende de las acusaciones de Brabancio, quien afirma que raptó a Desdémona.

El tono y la experiencia de Otelo, en comparación con la rebeldía de Desdémona y con el hecho de que todavía vive con su padre, sugieren una significativa diferencia de edad entre la pareja. No obstante, el amor de Otelo es sincero, y es esa sinceridad la que lo hace vulnerable a las maquinaciones de Yago. Otelo pasa de una posición justificada de fuerza y respeto a un final salvaje, injustificado y amargo porque es incapaz de contener sus celos. El respeto y el amor que los venecianos profesan a Otelo se refleja en su asombro cuando lo descubren con el cadáver de Desdémona. No era un hombre al que creyeran capaz de sucumbir a la ansiedad, la paranoia y el asesinato.

El «honesto» Yago

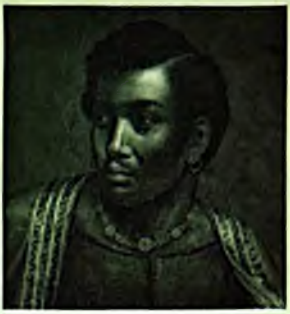
Manipulador, cruel y motivado por el odio y los celos, Yago se sirve del amor no correspondido que Rodrigo siente por Desdémona para obtener dinero y un partícipe que respalde su plan para derrotar a Otelo. Rodrigo sigue sus instrucciones de manera compulsiva con la esperanza de que ello lo acerque a Desdémona. Yago manipula también al público cuando divulga sus intrigas en forma de soliloquios. Justifica su desdén por Otelo mediante dos argumentos sin corroborar: que Otelo se ha acostado con su esposa, Emilia, y que Casio le ha arrebatado su puesto como capitán. Curiosamente, Yago no se aplica la advertencia que le hace a Otelo sobre el «monstruo de ojos verdes». Es una cruel ironía que tanto Otelo como Casio tengan a Yago en alta estima y le concedan el título de «honrado».

Es Yago quien convence a Otelo de que Desdémona es falsa, y Yago quien sugiere a Otelo que la estrangule en lugar de envenenarla: «estranguladla en su lecho... el mismo que ha contaminado» (IV, i).

El Yago celoso

Cuando Otelo promete vengarse de Casio, su juramento tiene cierto sabor ritual. Habla de los mares y los cielos, mientras que Yago conjura a las estrellas para que sean testigos de su entrega en el servicio a su amo. La naturaleza de este intercambio, y el hecho de que Otelo »

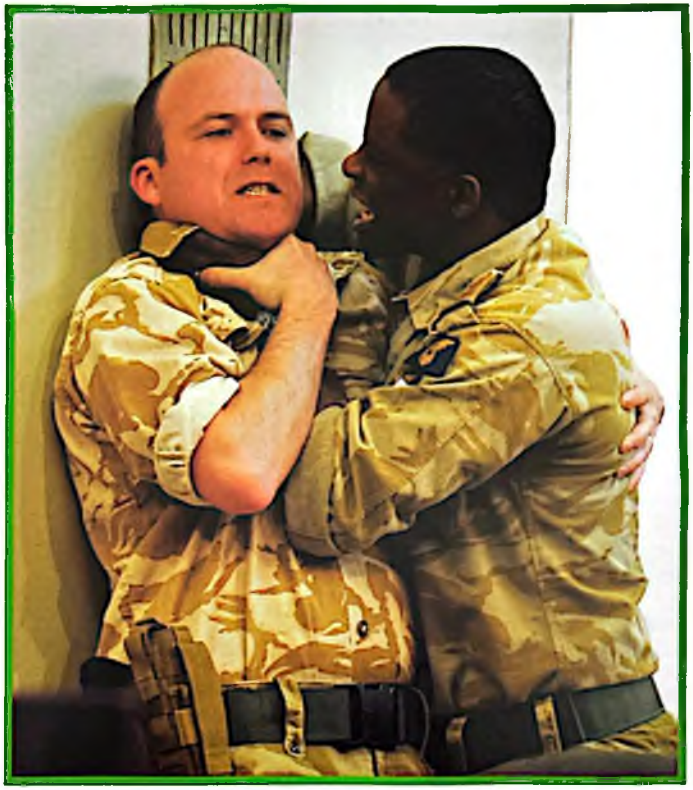
> ¡Oh, he perdido mi
> reputación! He perdido la
> parte inmortal de mí mismo
> y lo que queda es bestial.
> **Casio**
> **Acto II, escena III**



Ira Aldridge

En 1825, Ira Aldridge, actor estadounidense, se convirtió en la primera persona de raza negra que interpretó a Otelo en un teatro londinense. Aldrige nació en Nueva York en 1807 y se trasladó a Europa cuando vio que tenía pocas posibilidades de actuar en su país. Solo tenía 18 años cuando encarnó por primera vez al moro. Recibió buenas críticas, si bien iban cargadas de tintes racistas. Un crítico dijo: «interpreta los pasajes más difíciles con un grado de corrección que sorprende al espectador», lo cual sugería que el tal crítico había dudado de la capacidad de un actor negro para encarnar el papel.

Durante su larga carrera en los escenarios europeos, Aldridge interpretó otros papeles protagonistas en *El rey Lear* y *Ricardo III*. E, invirtiendo la práctica habitual con respecto a Otelo, a veces encarnó papeles de blancos, blanqueándose con maquillaje. Jamás regresó a EE UU, pero fue siempre una inspiración para los actores afroamericanos. Murió en 1867 mientras estaba de gira por Polonia.



La galardonada producción de 2013 del National Theatre de Londres trasladaba la acción al contexto de un ejército moderno e imaginaba a Yago (Rory Kinnear) y a Otelo (Adrian Lester) como viejos camaradas.

lo llame «voto sacrosanto» (III, III), ha llevado a los críticos a caracterizarlo como un eco siniestro de la ceremonia nupcial entre Otelo y Desdémona, que el público no presencia. Además de hacer cómplice a Yago en su asesinato de Casio, Otelo lo promueve a la posición de lugarteniente. De este modo, Yago reemplaza figurativamente a Desdémona y literalmente a Casio en la vida de Otelo.

Pese a la maldad de Yago, su personaje recibe tanta atención como Otelo. A lo largo de la historia los actores han competido por el aplauso del público al interpretar esos papeles. La dependencia de Otelo y su vulnerabilidad ante los engaños de Yago, sumada a la ambigua motivación de este y su habilidad para manipular, los convierten en una pareja dinámica y perturbadora que se arrastra mutuamente a un pozo de horror psicológico porque ninguno es capaz de dominar sus celos. Desde el siglo XVIII en adelante, los actores principales empezaron a alternar los papeles de Otelo y Yago en las funciones. En la era victoriana, por ejemplo, fue célebre la producción del Lyceum Theatre londinense, en la que el actor inglés Henry Irving y el estadounidense Edwin Booth alternaron sus papeles.

Los celos de un esposo

Si se prescinde de la corte veneciana, la jerarquía social y el escenario militar, el corazón de la obra es un relato sobre un marido y su esposa separados por un malvado farsante. No obstante, frente a las magníficas escenas sobre el mundo político de la ley y de la guerra, el asunto doméstico parece incongruente. Shakespeare va estrechando el punto de mira de manera gradual a través de la acción para que la escena final ocurra en un dormitorio. El hecho de que el ejército veneciano, los políticos y los nobles entren en ese dormitorio recuerda al público lo vulnerable que es la vida privada de una figura pública como Otelo. Reconocer que esta tragedia es fruto de los celos es admitir que hay algo en esencia muy frágil en relación con la confianza humana y, lo que es más inquietante, en relación con el amor.

¿De dónde salen esos celos? Tras escuchar su defensa, Brabancio repudia a su hija Desdémona y advierte a Otelo de que, habiendo engañado ya a su padre, es probable que sea falsa con su esposo. La semilla de la sospecha se planta en la imaginación de Otelo desde el primer acto de la obra. Sin embargo, es Yago quien la abona y anima a Otelo a desconfiar de Desdémona. Las cuatro palabras más poderosas de Yago son: «Cuidad a vuestra esposa» (III, III).

Los celos y la envidia están en el corazón de la obra. Brabancio, Casio y Rodrigo experimentan cierta clase de envidia que se refleja en los celos

> Este es un hombre
> por extremo honrado
> y penetra con espíritu docto
> en las honduras del trato
> humano.
> **Otelo**
> **Acto III, escena III**

entre Yago y Otelo y orbita a su alrededor. La imagen de un monstruo de ojos brillantes que se nutre y engorda lentamente es enfermiza y turbadora. El monstruo es un ente demoníaco que posee a su anfitrión y devora su vida. Yago siembra una débil duda en la mente del general y la va alimentando poco a poco hasta que la obsesión por la infidelidad de su mujer lo incapacita físicamente. A lo largo de la obra, los celos se describen como algo malvado, una plaga, algo maldito.

La ferviente y enardecida imaginación de Otelo está poblada de imágenes carnales que se manifiestan a través de una retórica corporal. Habla de la carne de Desdémona pudriéndose, de otros hombres que «la hubieran gozado» (III, III) y dice que ha sido «robada», ya que Casio ha robado sus labios. Otelo acusa a Desdémona de ser una ramera y una furcia. Esa preocupación con la imaginería carnal culmina en una analogía en que compara los genitales de su esposa con las puertas del infierno.

Muchas tragedias de Shakespeare giran en torno a un defecto incorregible del personaje principal. En este caso, la tragedia brota de los celos, ese monstruo de ojos verdes que nació, se nutrió y creció en la imaginación de Otelo. La «naturaleza» celosa que él achaca a la herencia de sus ancestros árabes se convierte, según su propia lógica, en su trágico defecto. Las semillas diabólicas que planta Yago prosperan con tal virulencia en la mente y el cuerpo de Otelo que al final se quedan sin espacio y deben salir y destrozar a Desdémona.

Ese específico defecto trágico no siempre se ha considerado un buen tema para una gran tragedia. A principios del siglo XX, el experto británico en Shakespeare A. C. Bradley lamentaba que los aspectos trágicos de la obra se veían eclipsados por su tema principal: »

El actor y cantante estadounidense Paul Robeson interpretó al personaje de Otelo en la escena teatral londinense en 1930, junto a Peggy Ashcroft como Desdémona. En aquella época, todavía resultaba extraño ver en el papel a un actor negro.

Retratar a Otelo

La reacción de la crítica ante Otelo siempre ha estado dividida. En 1937, el crítico F. R. Leavis dijo que Otelo era en esencia un salvaje que apenas conseguía disimular su naturaleza incivilizada antes de ceder a sus instintos. Por otra parte, las lecturas románticas de *Otelo* retratan al personaje como un hombre honorable, no como un salvaje. En las décadas de 1870 y 1880, el actor italiano Tommaso Salvini lo encarnó como un héroe apasionado e impulsivo pero noble. Interpretó su suicidio cortándose la garganta y muriendo entre violentas convulsiones. Salvini actuó hablando en italiano, incluso en ocasiones en que el resto del reparto hablaba en inglés, por lo que dieron en llamarlo el moro italiano.

Hasta finales del siglo XX, el personaje fue interpretado por actores blancos –como Orson Welles (en la imagen)– maquillados de negros, práctica totalmente obsoleta hoy en día. En 1997 hubo una excepción en Washington DC; se puso en escena a la inversa: el actor Patrick Stewart encarnó a un Otelo blanco en un país de negros.

un hombre celoso de su esposa. En su opinión, eso era algo profundamente desagradable y moralmente repulsivo.

Esposas fieles

Tanto Emilia como Desdémona son descritas como mujeres que apoyan y obedecen devotamente a sus maridos. La lealtad de Desdémona se refleja claramente en su sometimiento a Otelo. Lo sigue a Chipre, lo atiende cuando cae enfermo, se disculpa por ser objeto de su desprecio incluso después de que él la agreda en público y, finalmente, muere cuando él quiere. De un modo similar, Emilia obedece a Yago cuando le pide que robe el pañuelo de Desdémona.

La diferencia entre ambas queda patente al final de la obra, cuando Desdémona se niega a delatar a su asesino pero Emilia denuncia a Yago. Con todo, el resultado es el mismo: ambas mujeres pierden la vida a manos de sus esposos y su lealtad jamás es compensada. La impotencia de Desdémona ante las acusaciones de Otelo y la manipulación de Yago se ve contrarrestada por Emilia, cuyo amor por su compañera le da valor para hablar contra Otelo y acusar a su marido de villano, incluso cuando Yago le pone un puñal en la garganta. Es Emilia quien viaja con Desdémona, la consuela y la apoya cuando es abandonada por su padre, y después cuando lo hace su esposo. Emilia también insta a Desdémona a tratar a Otelo de igual a igual. Le pregunta: «¿Y no tenemos nosotras apetitos, / flaquezas y pasiones cual los hombres?» (IV, III). En contraste con la relación entre Yago y Otelo, Emilia es absolutamente leal a Desdémona y sus últimas palabras defienden a su compañera.

> Con todo, morir debe o engañará a otros hombres.
> **Otelo**
> **Acto V, escena II**

En tanto que las mujeres muestran total lealtad hacia sus hombres, los hombres están mucho más pendientes de las apariencias, que son las máximas responsables de sus actos. A Casio y Otelo les preocupa su reputación. El nombre de Casio está manchado por su riña nocturna con Rodrigo, a raíz de la cual es expulsado del servicio de Otelo. El lamento por su reputación al principio de la obra anuncia la inquietud aún más siniestra de Otelo por su honor.

Mientras que los militares temen por su honor, las mujeres sufren ataques contra su reputación sexual. Las acusaciones de Yago contra su esposa bastan para dudar de toda su persona. Eso se hace eco en los comentarios de Casio sobre Blanca, a quien llama «necia» y «mocosa», lo cual sugiere que su laxitud moral y poca valía la hacen inadecuada para ser su esposa.

La condenación

¿Qué significa ser condenado? ¿Y qué constituye un pecado que conduzca a esa condena? Son cuestiones con las que Shakespeare enfrenta a sus personajes a lo largo de la acción.

Otelo usa con frecuencia la palabra «condenar» o «condena» refiriéndose a Desdémona, y hasta le dice «condénate dos veces» (IV, II) por su engaño. La condenación se asocia con el fuego del infierno y el castigo eterno, muy adecuado para los personajes católicos de la obra. Dado el deshonor y el carácter pecaminoso de la supuesta infidelidad de Desdémona, Otelo conside-

En 2008, el tenor francés Roberto Alagna y la soprano albanesa Inva Mula interpretaron a Otelo y a Desdémona en una versión del *Otelo* de Verdi. El villano Yago tenía una voz más grave de barítono.

ra que es su deber asesinarla, pues de lo contrario, «engañará a otros hombres» (V, II). Su infidelidad es lo que él denomina «la causa» que lo insta a buscar su muerte. Por ello, le exige que rece para que pueda preservar su alma inmortal pese a matar su cuerpo. Por lo tanto, en la mente de Otelo, el asesinato de su esposa es un homicidio por honor y no por venganza.

Honor es una palabra que penetra poco a poco en el mundo de los personajes. Sin embargo, ¿cómo puede ser Otelo honorable si es un asesino? Cuando al fin descubre la verdad, pide su propia condenación y clama que Desdémona es una «visión celestial» y él, un «maldito esclavo» (V, II). La pregunta en labios de todos al final de la obra alude a Yago. ¿Qué le pasará ahora? Otelo lo

> ¡Perfidia, perfidia, perfidia!
> No me cabe duda,
> la sospecho, la olfateo.
> ¡Oh, qué infamia!
> **Emilia**
> **Acto V, escena II**

acusa de ser un «semidiablo» (V, II) y Ludovico lo llama «infernal villano» (V, II). Puede que Yago haya sobrevivido a esta tragedia, pero ahora empieza su tormento, primero le aguarda la tortura en la Tierra y luego el fuego eterno. Quizá sobrevivir sea su castigo.

El pañuelo

El pañuelo de Otelo, bordado con fresas, es un instrumento clave del fracaso de su matrimonio. Al haber asociado un significado emocional con ese objeto, Otelo es vulnerable ante la intriga de Yago y acepta enseguida la teoría de que Desdémona dio ese precioso regalo a su «amante». El hecho de que ella mienta y diga que lo perdió, reafirma las sospechas de su esposo.

Ese diminuto atrezo simboliza la tensión y desconfianza del matrimonio de Otelo y Desdémona. De hecho, el pañuelo tiene tanto peso que en 1693 el historiador Thomas Rymer dijo que la obra debería llamarse «La tragedia del pañuelo». ■

CONTRA MI SE HA PECADO MAS DE LO QUE PEQUE

EL REY LEAR (1605–1606)

PERSONAJES

Rey Lear Rey de Bretaña.

Goneril Hija mayor de Lear, casada con Albany, aunque luego tiene una relación adúltera con Edmond.

Duque de Albany Esposo de Goneril.

Regan Hija mediana de Lear, casada con Cornwall, aunque luego desea a Edmond como segundo esposo.

Duque de Cornwall Esposo de Regan.

Cordelia Hija menor de Lear, después reina de Francia.

Duque de Borgoña Primer pretendiente de Cordelia.

Rey de Francia Segundo pretendiente de Cordelia.

Bufón Bufón de Lear, muy unido a Cordelia, cuya ausencia lamenta.

Conde de Kent Uno de los seguidores más leales de Lear. Se disfraza del criado Cayo.

Conde de Gloucester Otro leal seguidor de Lear, padre de Edgar y Edmond.

Edmond Hijo ilegítimo de Gloucester.

Edgar Hijo mayor y heredero legítimo de Gloucester, luego desheredado. Adopta una serie de disfraces, incluido el del mendigo loco Tom de Bedlam.

Oswald Criado de Goneril.

Lear reparte su poder entre Goneril y Regan. Repudia a Cordelia y destierra al conde de Kent.

Edmond finge una riña entre él y Edgar. Cuenta a Gloucester que Edgar intrigaba para matarlo y ahora ha huido.

Lear descubre el humillante trato recibido por Kent y **se enfada con sus hijas**.

I, I

II, I

II, II

I, IV

II, II

Lear y Goneril discuten, y Lear se va a casa de Regan.

Kent ataca a Oswald y lo ponen en el cepo. **Edgar** se disfraza de **Pobre Tom**, un mendigo loco.

El rey Lear renuncia a su trono y decide dividir el reino entre sus tres hijas. A tal fin, pide a cada una que profese su amor por él para que pueda determinar quién se llevará la mayor parte. Goneril y Regan le llevan la corriente, pero Cordelia se niega a hacerle cumplidos, así que la destierra, y también al conde de Kent, que intercede por ella. El rey de Francia pide matrimonio a Cordelia y ambos parten hacia Francia. Kent se disfraza del criado Cayo.

Poco después del exilio de Cordelia, el conde de Gloucester se distancia de su hijo mayor, Edgar. El bastardo, Edmond, urde una trama para quedarse con la herencia de Edgar y convence a Gloucester de que este quiere matarlo y quedarse con sus tierras. La ley persigue entonces a Edgar, quien se disfraza del mendigo Pobre Tom.

Lear se aloja en la corte de su hija mayor, Goneril, y de su esposo, Albany. Goneril lo acusa de comportarse de manera escandalosa. Lear la maldice con la infertilidad y luego parte hacia casa de Regan, pero esta y su marido, Cornwall, no se encuentran allí, y además han

Cornwall apresa a Gloucester y **le arranca los ojos**.

Edgar mata a Oswald y descubre una carta en la que Goneril pide a Edmond que mate a Albany.

Se libra la batalla. Edgar cuenta a Gloucester que Lear y Cordelia han sido derrotados y van en su busca.

Lear entra con Cordelia muerta en brazos y **muere de pena**. Kent promete seguir a Lear y cede la corona a Edgar.

III, VII — IV, V — V, II — V, III

Acto III | **Acto IV** | **Acto V**

III, II — IV, I — V, I — V, III

Un perturbado **Lear desata su ira a la intemperie**. Kent obliga al rey y al bufón a refugiarse.

Edgar encuentra a su padre ciego vagando por el páramo y **accede a llevarlo al acantilado de Dover** para que salte y se quite la vida.

Edgar, disfrazado de campesino, **entrega una carta a Albany** y propone un combate singular si el ejército británico vence al invasor francés.

Encarcelan a Lear y Cordelia. Edgar y Edmond libran un duelo y **Edgar hiere de muerte a su hermano**. Se descubre que **Goneril ha envenenado a Regan** y luego se ha matado.

puesto a Kent en el cepo. Tras una airada confrontación con sus hijas, Lear se va en plena tormenta, perturbado por la rabia y el dolor. Al poco él y su bufón entablan amistad con el Pobre Tom.

Goneril y Regan intrigan para asesinar a su padre, pero Gloucester pone a salvo al rey en Dover de manera clandestina, pues sabe que Cordelia se halla de vuelta con un ejército francés para vengarlo. Cuando se descubre lo que Gloucester ha hecho, Cornwall le arranca los ojos; uno de sus criados se rebela ante el hecho y lo hiere de muerte. Gloucester entonces desea ir hasta el borde del acantilado de Dover para acabar con su vida, y Edgar finge guiarlo hasta allí. Sin embargo, cuando Gloucester salta, cae a ras de suelo y Edgar lo convence de que ha sobrevivido milagrosamente a una gran caída.

Cordelia acoge a Lear en su seno y luego sigue una batalla. Lear y Cordelia son vencidos y encarcelados. Edgar se disfraza de caballero y desafía a Edmond a un combate singular. Hiere de muerte a Edmond y desvela su identidad. Los celos entre Goneril y Regan por Edmond acaban en asesinato y suicidio: Goneril envenena a su hermana y luego se apuñala. Edmond insta a Albany a rescatar a Lear y a Cordelia, pero es demasiado tarde. Entra Lear con el cadáver de Cordelia en brazos. Destrozado de dolor, vuelve a su estado de locura, hasta el punto de que no reconoce a Kent cuando este le dice quién es. Justo en el instante en que Lear cree que Cordelia podría seguir con vida, muere él. Albany propone dividir el reino entre Kent y Edgar, pero Kent dice que seguirá a su señor y cede la corona a Edgar.

EN CONTEXTO

TEMÁTICAS
Amor, traición, desolación y muerte

ESCENARIO
Antigua Bretaña, *c.*800 a.C.

FUENTES
Siglo XII La *Historia de los reyes de Britania* de Geoffrey de Monmouth.

1587 Las *Crónicas de Inglaterra, Escocia e Irlanda*, de Holinshed.

LEGADO
1681 *The History of King Lear ... Reviv'd with Alterations* (La historia del rey Lear [...] recuperada con modificaciones), de Nahum Tate, adapta la obra para que Cordelia sobreviva y se prometa a Edgar.

1851 En *Moby Dick*, de Herman Melville, el capitán Ahab enfurece bajo una tormenta. La escena se inspira en *El rey Lear*.

1957 El ballet *El príncipe de las pagodas*, del coreógrafo John Cranko y con música de Benjamin Britten, toma varios elementos de *El rey Lear*.

1985 La película *Ran*, del director Akira Kurosawa, convierte a Lear en un señor de la guerra samurái.

1987 *Lear's Daughters* (Las hijas de Lear), una obra de Elaine Feinstein, es una precuela de *El rey Lear*.

1991 La novela de Jane Smiley *Heredarás la tierra* traslada la acción a una granja de Iowa. La historia se cuenta desde la perspectiva de Ginny (Goneril).

El rey Lear suele considerarse la más excelsa tragedia de Shakespeare, pero socava muchos de los supuestos sobre los que construyó sus otras tragedias. Devasta nuestros ideales y ofrece una visión de desesperanza nihilista no muy diferente de la que brindan las obras del siglo XX del dramaturgo irlandés Samuel Beckett. De este modo, es tanto antigua (se sitúa en el 800 a.C.) como profundamente moderna.

Shakespeare concibió a Lear desde el principio a partir de un molde muy diferente del de sus otros héroes trágicos. Las fuentes le dan una edad cercana a los sesenta, pero Shakespeare realza su decrepitud, insistiendo en que tiene más de ochenta y ya está listo para arrastrarse «hacia la muerte» (I, i). Las producciones modernas suelen contratar a un actor bastante más joven para el papel. En 2014, un Simon Russell Beale de 53 años encarnó a Lear como una figura peligrosamente inestable que tiranizaba a sus hijas en la prueba de amor inicial y luego apuñalaba al bufón hasta matarlo en un ataque de locura. Pero ni en esa producción ni en la obra tal y como está escrita se transmite ninguna idea de cómo la fuerza física o el poder retórico de Lear pudieron antes haber servido a los intereses de sus súbditos, ni cómo pudo en su día inspirar amor y admiración. Goneril y Regan sugieren que su falta de juicio al desterrar a Cordelia no es un error trágico aislado asociado a los «achaques de su vejez», sino a un rasgo de su personalidad: «él siempre se conoció mal a sí mismo» (I, i). Así, sin ninguna noción de su antigua grandeza, merma un poco el carácter imponente de su descenso a la locura y el sentido de pérdida que podría haber poseído otra tragedia del autor inglés.

Lear divide su reino entre sus tres hijas. En esta producción para el festival de teatro de Bad Hersfeld (Alemania, 2012), Volker Lechtenbrink interpreta a Lear y Kristin Hoelck a Cordelia.

> Mientras tanto expondré mi intención más recóndita. Acercadme ese mapa. Sabed que he partido en tres el reino [...]
>
> **Lear**
>
> **Acto I, escena I**

Lear como héroe trágico

La autodescripción de Lear como un hombre contra el que «se ha pecado más de lo que pequé» (III, II) alude a su pasividad a lo largo de la obra. En comparación con Edmond, que trama la muerte de su padre y ordena las de Lear y Cordelia, Goneril, que utilizará a su amante para matar a su esposo y envenena a su hermana, y Cornwall, quien arranca los ojos a Gloucester, las órdenes de destierro de Lear (aunque constituyen la muerte social) parecen relativamente leves. En los actos tercero y cuarto, cuando Hamlet o Macbeth se emplean a fondo para provocar su propia destrucción, Lear existe al margen de la trama, en el umbral del páramo. En su confusión mental, identifica el comportamiento de un mendigo loco con su traición paterna y medita sobre los peligros de la sexualidad femenina y la hipocresía de los poderosos. A ese respecto, *El rey Lear* es una destacada tragedia filosófica en la que la trama se detiene cada vez que topa con el protagonista. Nada de lo que Lear hace después de la primera escena tiene un impacto real en la acción de la obra.

Los pecados del padre

Pero ¿de qué «pecados» puede culparse a Lear en esa primera escena? Al público de Shakespeare debió de parecerle muy sospechoso ese acto suyo de «librar de cargas» su vejez renunciando al trono. En una sociedad sin expectativas de jubilación, renunciar de manera voluntaria al poder debió de verse como un menoscabo del respeto por la vejez y la autoridad masculina, que tan arraigadas estaban en esa cultura. Además, la monarquía se tenía por una elección divina, de ahí que tratar de separar a un rey de su corona fuera visto como un acto sacrílego. También es potencialmente perjudicial su decisión de escindir el reino. En la época abundaban los mitos sobre las catastróficas consecuencias de una división así, pues conducía a guerras civiles y al fratricidio. Además, Shakespeare escribía en tiempos de Jacobo I, un monarca que buscaba fortalecer los lazos entre sus dos reinos hostiles, Inglaterra y Escocia.

No obstante, al final lo que causa la caída del rey es su rechazo de Cordelia. Lear se distancia de la única hija cuyo amor y veneración por él no se verán alterados por su cambio de estatus, a diferencia de Goneril y Regan, cuyo respeto por su padre solo existe cuando tiene poder. Si el reino se hubiera dividido »

> Ay, señora, mi viejo corazón está roto, roto.
>
> **Gloucester**
>
> **Acto II, escena I**

Paul Scofield

En una encuesta de 2004 sobre los actores de la RSC, la actuación de Paul Scofield como Lear se escogió como la mejor interpretación shakesperiana de todos los tiempos. Se trataba de la producción de 1962 de Peter Brook y Scofield tenía entonces 40 años. El crítico Kenneth Tynan describió como revolucionaria la obra de Brook por su descripción del rey Lear no como «el estruendoso y justamente indignado Titán de antaño, sino como un anciano caprichoso e inquieto con el que es muy difícil convivir». Scofield brindó un retrato muy humano del rey, por quien el público no siente compasión de forma instantánea.

En 1971 Scofield encarnó a Lear en la adaptación para el cine de Brook, y en 2002, ya octogenario, lo interpretó en una exitosa versión radiofónica.

Lear fue uno de los muchos papeles shakesperianos de la dilatada carrera de Scofield, que abarcó más de 65 años. Pese a recibir muchas ofertas de Hollywood, apareció en la pantalla en contadas ocasiones; prefería el relativo anonimato del teatro y la radio, pero ganó un Oscar por su retrato de Tomás Moro en *Un hombre para la eternidad* (1966).

Esta ilustración del artista escocés William Dyce (1806–1864) retrata a Lear en compañía de su bufón bajo la tormenta. El bufón es el único personaje al que se le permite decirle al rey la verdad.

en tres, Cordelia habría servido de amortiguador entre sus dos ambiciosas hermanas mayores. Es más, su exilio hace que se convierta en reina de Francia, lo cual la lleva a buscar la destitución de los legítimos gobernantes de Bretaña con las tropas francesas. Y aunque Shakespeare deja claro que su motivo no es ambición, sino «amor, sincero amor, y hacer justicia a nuestro anciano padre» (IV, III), sigue siendo patente que Lear ha dejado su reino en una situación vulnerable.

Sin duda, puede decirse que los actos del monarca en la primera escena sientan un precedente de destrucción. Al ser incapaz de distinguir el genuino amor de Cordelia entre los cumplidos falsos de sus hermanas, Lear impulsa a un personaje como Edmond a perseguir su herencia fingiendo amor filial y calumniando a su hermano. Y, como si la ceguera de Lear fuera contagiosa, Gloucester tampoco ve el engaño y deposita su confianza en el hijo equivocado, lo cual resulta fatídico. Con todo, en un sentido más amplio,

> ¡Soplad, vientos, reventaos las mejillas! ¡Rugid, soplad, diluvios y huracanes [...]
>
> **Lear**
>
> **Acto III, escena II**

la tragedia contempla el sufrimiento como algo que existe fuera de cualquier simple proceso de causa y efecto, y como parte fundamental de la condición humana. Ser un hombre contra el que «se ha pecado más de lo que» él mismo lo ha hecho, no es ningún tipo de injusticia cósmica, sino la norma.

El mendigo más mísero

Mientras que *Hamlet* solo pretende considerar «¡qué espléndida obra es un hombre!», *El rey Lear* ofrece una profunda reflexión sobre el tema, y sus conclusiones son tan melancólicas como a Hamlet le hubiera gustado. El cegado Gloucester describe al enajenado Lear como una «pequeña vida en ruinas» y, cuando trata de besar su mano, el rey le dice: «Deja que antes la limpie; huele a mortalidad» (IV, v). La obra expone sin descanso las necesidades físicas del hombre. La locura de Lear coincide con el asalto a su cuerpo del gélido frío, el viento y la lluvia. No es casual que recobre el juicio una vez puesto a resguardo, con ropa limpia y después de dormir. Un poco antes de eso, Lear parece vislumbrar las molestas similitudes físicas que definen a todos los hombres si se los priva de los adornos externos de la clase y la riqueza. Cuando sus hijas tratan de arrebatarle su séquito, él responde: «¡No apliquéis la razón a la necesidad! Los mendigos más míseros / tienen en su penuria cosas superfluas. / Si a la naturaleza dais solo lo necesario, / la vida humana vale no más que la animal» (II, II).

No obstante, a esas alturas el rey Lear no tiene idea de cuál es la vida del más mísero mendigo, así que, con cierto sadismo redentor, Shakespeare lo deja a la intemperie para que tope con uno y enfrente esa realidad. El Pobre Tom representa una miseria que Lear jamás ha ima-

> El hombre desguarnecido no es más que ese animal pobre, desnudo y bifurcado que tú eres.
> **Lear**
> **Acto III, escena IV**

ginado. Es un vagabundo atormentado por voces demoníacas que solo viste una manta y bebe de charcos donde se mezcla el agua con orín de caballo. La reacción de Lear al conocerlo, quitarse la ropa, simboliza su último paso hacia la locura. Ahora conspira en la destrucción de su identidad familiar y social. Al mismo tiempo, se ofrece una sensación de camaradería en el descubrimiento de que en su desnudez no es más que «ese animal pobre, desnudo y bifurcado que tú eres» (III, IV). A ese respecto, *El rey Lear* se ha interpretado a menudo como una obra socialista, por el hecho de que obliga al monarca a reconocer su parecido con la clase social más baja (aunque Edgar sea de hecho el hijo de un conde) y, lo que es más importante, a reconocer su responsabilidad en la condición del Pobre Tom: «Ah, qué poco /me he preocupado de esto» (III, IV). En un desafío radical a la política contemporánea, la obra retrata a un rey y a un conde pidiendo la redistribución de la riqueza: «Así el reparto repararía el exceso, / y habría suficiente para todos» (IV, I).

Más compasión

Al principio impulsa la obra la necesidad de desnudar al hombre para conocer su esencia, como anticipa el uso destructivo que Cordelia hace del término «Nada», pero luego la pieza se traslada hacia ese «algo» en que se fundamenta la humanidad. Ese «algo» es la capacidad de sentir compasión. Los personajes más virtuosos, Edgar y Cordelia, nos dejan

El ciego Gloucester (derecha, Geoffrey Freshwater) se encuentra con el enajenado Lear (izquierda, Greg Hicks). Al perder la vista, Gloucester se percata de su ceguera anterior para con Edmond.

> Yo no tengo camino, y por eso no me hacen falta ojos. Solía tropezar cuando veía.
> **Conde de Gloucester**
> **Acto IV, escena I**

saber repetidas veces su reacción emocional ante el sufrimiento de los otros. Edgar se queda atónito ante la visión de Gloucester y Lear: «¡La imagen rompe el alma!» (IV, V); «mi corazón se rompe» (IV, V); Cordelia, por su parte, da voz en varias ocasiones a la piedad que le inspira su padre, aunque ha sido injusto con ella. Ambos personajes dan fe además de la eficacia de esa piedad, pues Edgar rescata a su padre de la desesperación y Cordelia usa sus lágrimas, primero, para reunir a un ejército, y después empleará esas mismas gotas restauradoras para hacer entrar en razón a Lear.

En contraste con esto, el mal se define en la obra como la ausencia de piedad, la cual conduce a su vez a la ausencia de acciones compasivas. Goneril y Regan permiten a Lear vagar a la intemperie bajo una tormenta, y ello expone el lenguaje que define la piedad como el que separa al hombre de la bestia. Como observa Cordelia: «El perro de mi enemigo, aunque me hubiese mordido, »

/ tendría esa noche / un sitio ante mi hogar» (IV, vi).

No obstante, la crítica ha señalado que la obra tiene sus límites en cuanto a su propia capacidad para la compasión, visto el trato que reciben Goneril y Regan. Pero quizá la reacción más violenta contra esta tragedia se haya centrado en el modo en que, tanto su supuesta experiencia redentora a través del sufrimiento, como el valor que confiere a la piedad, acaban en nada.

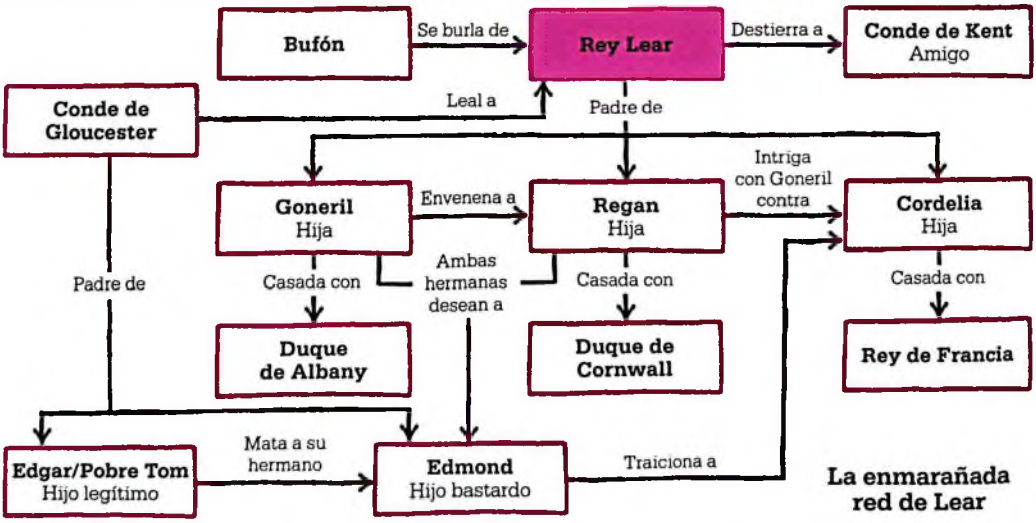
Cuando el público de Shakespeare iba a ver *El rey Lear*, esperaba, en el peor de los casos, soportar el dolor de la ingratitud de sus hijas y las privaciones físicas de su falta de hogar. La ceguera de Gloucester era una vuelta de tuerca adicional derivada de *Arcadia* (1593), el romance de sir Philip Sidney. Sin embargo, en las otras versiones del relato, incluida la obra anterior *The True Chronicle Historie of King Leir* (La verdadera historia del rey Leir, *c.* 1594), en la que puede que hasta Shakespeare actuara, el bien triunfa sobre el mal en la batalla final y Lear recupera su trono. El monarca muere de viejo y lo sucede Cordelia. Sin embargo, en la versión de Shakespeare, cuando no solo Lear y Cordelia pierden la guerra, sino que Cordelia es asesinada y su padre muere de pena al verla, la reacción del público seguramente se hizo eco de los sentimientos de Kent: «¿Es este el fin prometido?» (V, iii).

¿Un final problemático?

Críticos posteriores, entre ellos Samuel Johnson, dejaron constancia de su consternación ante el final. El laureado poeta del siglo xvii Nahum Tate se sintió incluso obligado a esbozar un nuevo final en el que Cordelia sobrevive. En su versión, se desarrolla una historia de amor entre Cordelia y Edgar, a quien se promete al final. Esta fue la adaptación que se representó en el teatro durante los siguientes 150 años, en detrimento de la original de Shakespeare.

Tate respondía en parte al hecho de que la estructura de *El rey Lear* es en gran parte cómica. La doble trama es un rasgo de la comedia, que suele permitir una perspectiva más amplia y explorar temas alternativos, si bien la similitud entre la situación de Gloucester y la de Lear solo la hace más claustrofóbica. La lucha generacional también es cómica, en especial cuando la generación joven trata de liberarse de la opresión paterna, sobre todo en asuntos del corazón. Y también es un clásico del género pastoril el traslado de los personajes exiliados a un mundo verde donde descubren una relación más auténtica con la naturaleza y con su propia humani-

> ¡Aullad, aullad, aullad, aullad! Ah, sois hombres de piedra.
> **Lear**
> **Acto V, escena III**



La enmarañada red de Lear

En la producción de 2007 de Jean-François Sivadier, la obra se tradujo a un francés contemporáneo duro. Fue una producción de carácter muy físico y su acción hacia tan pocas concesiones como el lenguaje.

dad, para luego regresar a la civilización. Hasta el bufón es más propio de *Como les guste* que de una tragedia.

La agonía del dolor

Pero esas expectativas cómicas y románticas solo se presentan para hacerse añicos. Cuando aparece Lear con el cadáver de Cordelia en brazos se destruye finalmente la fantasía sobre cómo funciona el mundo. No se trata solo de su futilidad –tras todo ese sufrimiento, Lear y Gloucester no pueden aprovechar nada de lo que han aprendido y se les niega la oportunidad de reconciliarse con sus hijos–, es más bien que la obra se enfrenta al inevitable destino de la desolación y la muerte, y no ofrece consuelo posible.

Al final de una tragedia shakespeariana, el fallecimiento del héroe suele escenificarse de forma que el personaje tenga control artístico y pueda dejar una impresión última de grandeza. Sin embargo, Lear muere en medio de un pensamiento, y ni siquiera piensa en él, sino en Cordelia, cuya muerte es tan dolorosa como incomprensible: «¿Por qué un perro, un caballo, una rata, tienen vida, / y tú ni un suspiro? Ya no volverás. / Nunca, nunca, nunca, nunca, nunca» (V, III). La piedad se desvela como algo que nadie tiene en suficiente cantidad –«Ah, sois hombres de piedra» (V, III)–, y eso no puede rescatar a Lear de su agonía de dolor. Ninguna otra obra de Shakespeare ofrece una perspectiva tan desoladora del trágico hecho de la mortalidad humana.

La sociedad de la época del Bardo era profundamente cristiana, y su sistema de prácticas religiosas formaba parte de la vida cotidiana. Pero nadie puede consolar a Lear, solo desearle que deje de sufrir al morir. En este sentido, *El rey Lear* continúa siendo quizá la obra más devastadora de Shakespeare. ■

Una lectura feminista

En 1817 el crítico literario inglés William Hazlitt dijo que «lo que agrava la sensación de compasión en el lector, y la incontrolable angustia en el corazón tumefacto de Lear, es la terrible indiferencia, el frío, calculador y obstinado egoísmo de sus hijas». Desde finales del siglo XX, sin embargo, la crítica feminista ha revisado esa lectura y ha expuesto que Goneril, sin descendencia, tiene muchos motivos para actuar como actúa contra su padre. Lear la maldice con la infertilidad en la cuarta escena del primer acto, lo cual ha permitido a los actores conceder mayor profundidad psicológica a su personaje y convertirla en objeto de compasión. De un modo similar, la escritora estadounidense Jane Smiley exploró en su novela *Heredarás la tierra* (1991) la incestuosa intensidad que define el carácter posesivo de Lear con respecto a Cordelia al principio de la obra. Su libro cuenta la historia desde la perspectiva de Ginny (Goneril), quien revive imágenes que revelan que su padre abusó de ella y de su hermana Rose (Regan) cuando eran niñas, y eso moldeó su relación con él.

NUNCA HAS CONOCIDO EL PUNTO MEDIO DE LA HUMANIDAD; SOLO LOS DOS EXTREMOS

TIMÓN DE ATENAS (1606)

PERSONAJES

Timón Señor ateniense despilfarrador que agasaja a sus visitantes con regalos, pero cuando tiene deudas nadie quiere ayudarlo. Deja la ciudad para vivir solo en el bosque.

Apemanto Filósofo misántropo con talento para el sarcasmo. Advierte a Timón sobre los volubles aduladores que abusan de su generosidad.

Flavio Fiel mayordomo de Timón, a quien preocupa el despilfarro de su amo. Intenta advertirlo sobre su cambio de suerte.

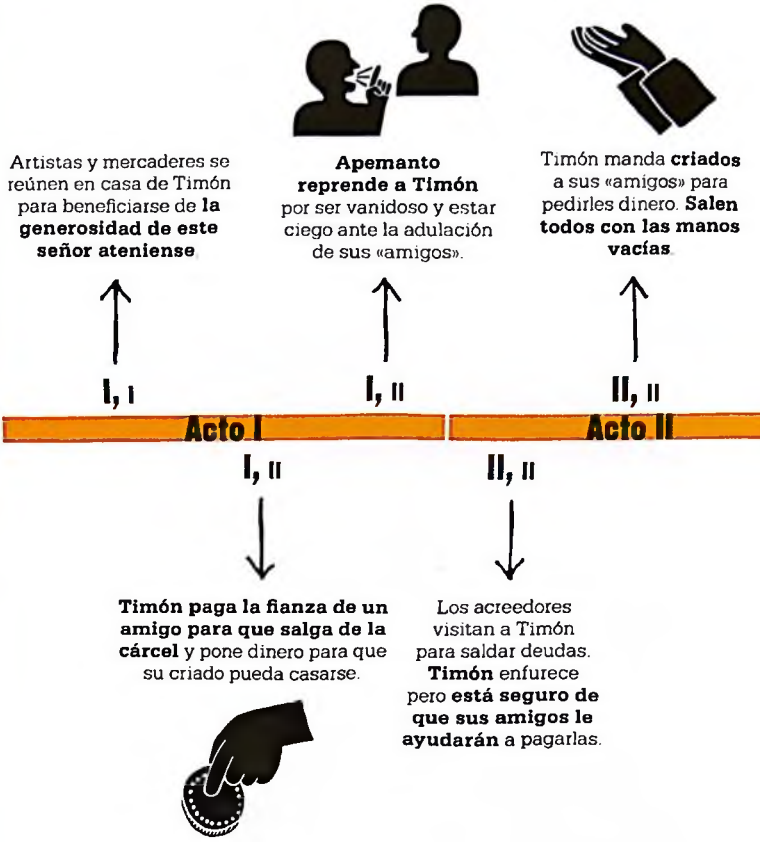
Alcibíades Soldado ateniense desterrado de Atenas. Planifica su venganza y se encuentra a Timón en el bosque.

Frinia y Timandra Dos prostitutas que acompañan a Alcibíades cuando visita a Timón en el bosque. Timón les ofrece oro por propagar sus enfermedades venéreas.

Un poeta y un pintor Dos artistas que visitan a Timón con la esperanza de que este les pague. Visitan a Timón en el bosque cuando oyen que ha descubierto oro.

Un viejo ateniense Toma el dinero de Timón tras quejarse de que el criado de este ha tratado de seducir a su hija.

Un bufón Intercambia ocurrencias con los criados.



Artistas y mercaderes se reúnen en casa de Timón para entregarle presentes y beneficiarse de su mecenazgo. Timón es célebre por su extravagante generosidad. Un poeta ha escrito una fábula en la que un mecenas como él cae en desgracia y se encuentra en la miseria. Timón recibe con gusto el trabajo del poeta y paga la fianza para sacar a uno de sus amigos de la cárcel, pero no acepta ningún favor a cambio de su generoso gesto. Entonces el mordaz Apemanto trata de advertir a Timón de que sus «amigos» únicamente buscan beneficiarse de su generosidad.

Flavio, un criado, desvela en privado que Timón ha gastado su fortuna y que cada vez tiene más deudas. Timón continúa imperturbable, ya que cree que sus amigos le ayudarán a pagarlas. Sin embargo, cuando pide a tres de sus «amigos» que le presten dinero, todos se niegan con excusas elaboradas para justificar su falta de bondad. Después de esto, Timón enfurece y decide invitarlos a un banquete. Sus amigos, que creen que Timón vuelve a ser rico, se quedan atónitos cuando les

Timón celebra un banquete en el que **sirve a sus invitados piedras y agua caliente**.

III, VII

Timón escribe su epitafio y **muere solo** a la orilla del mar. Alcibíades regresa a Atenas, **pero lleva la paz** en vez de la guerra.

V, III

Timón abandona la ciudad y decide **vivir solo en el bosque**, renunciando a la humanidad.

IV, I

Los antiguos «amigos» de Timón lo visitan de nuevo, pues **han descubierto que es rico** otra vez.

IV, III

Acto III | **Acto IV** | **Acto V**

III, VI

El soldado **Alcibíades es desterrado** de Atenas.

III, VII

Timón regaña a sus invitados y los echa de su casa.

IV, III

Timón busca raíces **en el bosque pero en su lugar encuentra oro**.

V, II

Flavio, el fiel mayordomo de Timón, **hace que el señor ateniense reconsidere su odio** hacia la humanidad.

sirve piedras y agua caliente y los echa de su casa, reprendiéndolos por su falsedad.

Timón deja Atenas por el bosque y reza para que la ciudad sea destruida. El vengativo soldado Alcibíades entra en ese momento en el bosque con la intención de destruir Atenas. Lo han desterrado por tratar de salvar la vida de un soldado sentenciado a muerte. Cuando Timón llega al bosque, busca raíces y descubre oro. Enseguida se propaga por Atenas la noticia de que es rico otra vez. Pero Timón odia a la humanidad por la ingratitud que le ha mostrado y clama contra sus antiguos amigos, que ahora van al bosque en su busca (y en busca de su oro). Timón ofrece dinero a Alcibíades para financiar su ataque a Atenas y también a unas prostitutas para que propaguen enfermedades entre sus ciudadanos. Tanto Apemanto como Flavio visitan a Timón, y este, pese al odio que siente por la humanidad, reconoce a regañadientes la bondad de Flavio. Escribe su epitafio y muere junto al mar mientras Alcibíades entra en Atenas, la perdona y promete paz.

> [...] todo lo que dice es deuda; cada palabra representa una.
>
> **Flavio**
>
> **Acto I, escena II**

EN CONTEXTO

TEMÁTICAS
Amor, riqueza, vanidad, odio, venganza, misantropía

ESCENARIO
Atenas y los bosques de las afueras

FUENTES
***C.* 100 D.C.** *Vidas paralelas* de Plutarco.

1566 *El palacio del placer*, de William Painter.

1602 La obra anónima Timón.

LEGADO
1678 *The History of Timon of Athens, the Manhater* (La historia de Timón de Atenas, el misántropo), adaptación del poeta inglés Thomas Shadwell

1844 Karl Marx cita la obra en *Economía política y filosofía*. Le atrae la descripción del Bardo del oro como «esclavo amarillo».

1963 Duke Ellington compone una banda sonora de *jazz* para la producción de Michael Langham en Stratford (Ontario, Canadá).

1973 Peter Brook estrena la obra en francés en el teatro Bouffes du Nord de París.

1991 En una producción con vestuario moderno en el Young Vic de Londres, Timón, encarnado por David Suchet, reparte llaves de coches a sus amigos como presentes.

2004 Oxford University Press publica una edición en la que se reconoce la colaboración de Shakespeare con Thomas Middleton en esta obra.

Timón es probablemente el personaje más extremo de Shakespeare. Pasa de ser un amante de la humanidad a odiarla por entero. Su compañero, el satírico filósofo Apemanto, resume de un modo muy directo la experiencia vital de este señor ateniense de esta manera: «Nunca has conocido el punto medio de la humanidad; solo los dos extremos» (IV, III). Apemanto es testigo de la transformación de Timón de filántropo a misántropo, y ofrece comentarios mordaces sobre la misma. En un primer momento, observa cómo Timón agasaja a sus visitantes con lujosos regalos y banquetes, y luego lo ve tirando piedras y oro a la gente que tanto quería.

Al dramatizar la historia de una vida referida ya en las obras de Platón, Aristófanes, Luciano y Plutarco, Shakespeare escogió crear una tragedia centrada en la relación del hombre con el «oro amarillo, reluciente, precioso» (IV, III). Cuando Timón se muestra generoso, nunca le faltan «amigos» –«yo quisiera donar reinos a mis amigos / y no cansarme nunca» (I, II). Pero cuando se descubren sus deudas, ninguno le muestra la misma generosidad de espíritu.

> [...] la bestia peor
> le será más tierna
> que los hombres.
> **Timón**
> **Acto IV, escena I**

Ceguera y vanidad

La historia de Timón no es solo un relato de un rico que acaba pobre. Es cierto que su estructura es esquemática y se divide en dos partes bien diferenciadas, pero la presentación que Shakespeare hace de Timón está muy lejos de ser simplista. Su leal mayordomo, Flavio, desvela casi al comienzo de la obra que los cofres de Timón están vacíos y que «todo lo que dice es deu-

La transformación de Timón de filántropo a misántropo marca el giro de la obra. De los banquetes se pasa al hambre cuando comida y bebida se convierten en piedras y agua.

da» (I, II). La extrema generosidad de Timón es desconcertante. Por un lado, hace comentarios bondadosos, como que: «No es suficiente ayudar al débil a levantarse, / después hay que apoyarlo» (I, I). Sin embargo, también declara que «nadie de verdad / podría decir que da si recibe algo en pago» (I, II). ¿Cómo pueden pagar su prodigalidad sus invitados si él no se lo permite? Flavio sugiere que el mayor pecado de Timón «es practicar / el bien en demasía» (IV, II), pero Apemanto es bien consciente de la falsedad de los aduladores que lo rodean como buitres, y su ceguera (y vanidad) lo frustran: «A mí me apena ver a tantos mojar su comida en la sangre de un hombre, y toda la locura está en que él también los felicita» (I, II).

Un retiro de la humanidad

Después de saber que su suerte «puede naufragar en medio de sus amigos» (II, II), Timón reniega de la sociedad y se retira al bosque, donde cree que «la bestia peor le será más tierna que los hombres» (IV, I). De igual manera que el rey Lear, Timón se deshace de su ropa para liberarse de la «enfermedad» de la falsa amistad y la adulación zalamera. Una vez se halla fuera de las murallas de la ciudad, anuncia que no tomará nada de Atenas salvo la desnudez y, cual misántropo que lanza maldiciones, su habilidad para la lírica se crece y canta versos condenatorios ideados para escandalizar: «Este esclavo amarillo unirá y partirá religiones, / bendecirá a los malditos, / hará que sea adorada la blancuzca lepra, / y pondrá a los ladrones, con títulos, aprobación / y reverencias, en los escaños entre los senadores. / Es él quien casa de nuevo a la ajada viuda, / quien perfuma y embalsama cual para día de abril / a la que haría vomitar a los leprosos y las llagas» (IV, III).

Timón se ha atrincherado con firmeza al otro lado de la humanidad, y sus discursos son tan salvajes y biliosos como ingenuos y llenos de buenas intenciones eran antes. Sus cantos al odio poseen una extraña música que es a un tiempo hipnótica y algo abrumadora. Después de pedir a los dioses y al mercenario Alcibíades que se venguen de la ciudad de Atenas, solo espera su muerte: «La larga enfermedad de mi salud y de mi vida / empieza ahora a enmendarse, / y la nada me entrega todas las cosas» (V, II). En lugar de vivir «ensueños de amistad», prefiere clamar contra su «enfermedad». Muere en paz consigo mismo, pero en guerra contra la humanidad.

Pocos personajes shakesperianos encarnan una visión nihilista con el mismo compromiso que Timón. Es uno de los papeles más largos de Shakespeare y ofrece un desafío a los actores: evitar presentar «el punto medio de la humanidad» y concentrarse en captar «los extremos» sin perder realismo psicológico. ■

> Aquí yazgo yo, Timón,
> que en vida odié a los hombres.
> Pasa y maldice a tus anchas.
> Pasa, sí, y no te pares.
>
> **Epitafio de Timón**
> **Acto V, escena V**

Timón el banquero

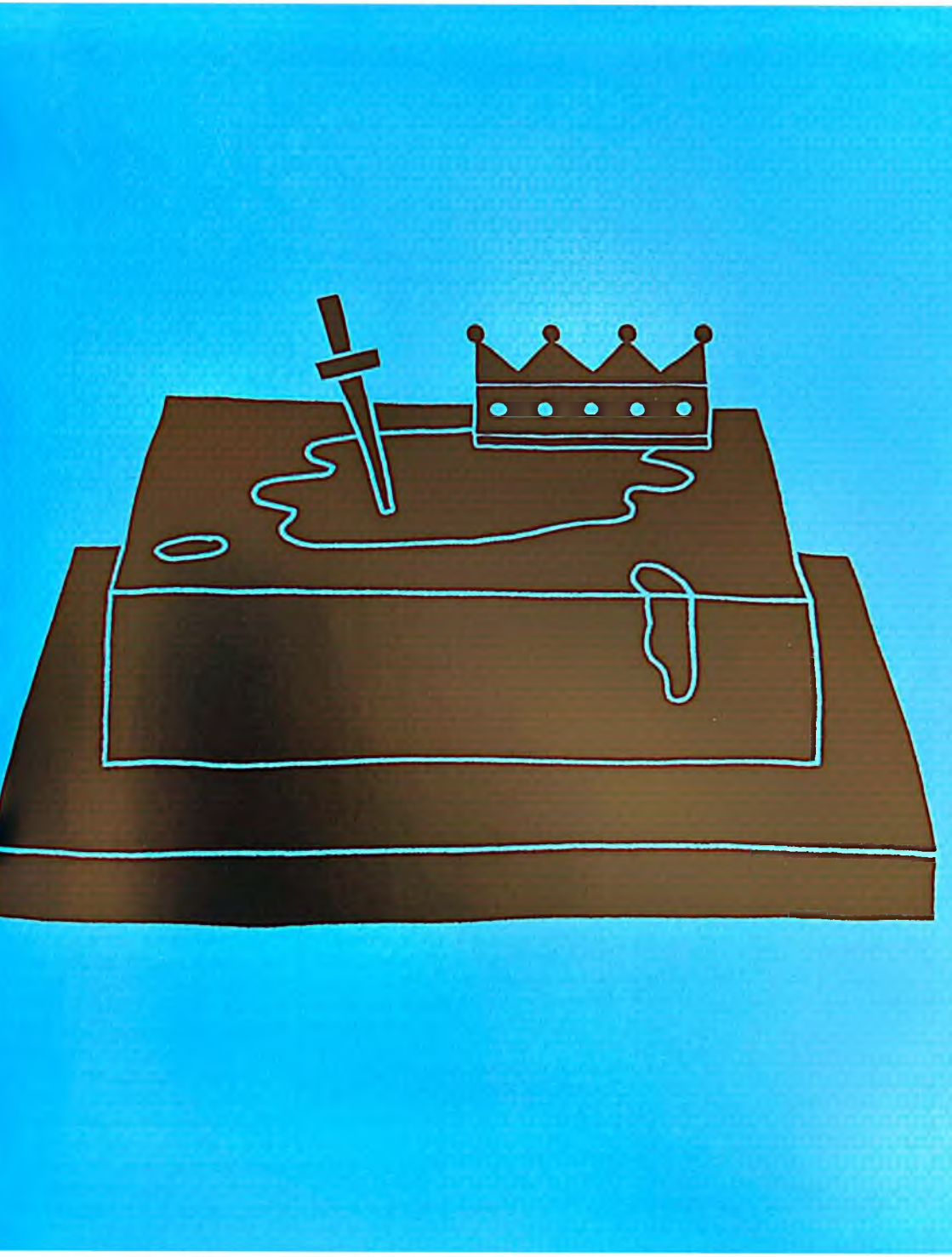
La producción de 2012 del National Theatre de Londres situó *Timón de Atenas* en el distrito financiero durante la crisis de crédito. La acción se imagina como un colapso de la élite financiera con protestas anticapitalistas como telón de fondo. Las deudas de Timón son una «crisis de liquidez».

En esta producción, Timón, interpretado por el actor británico Simon Russell Beale, es un filántropo vanidoso a quien lisonjeaban mientras tuvo capital. Tiene poder en un mundo donde la amistad es una mercancía. La producción ejemplificaba la interpretación de Marx del poder del dinero. El desprecio de Timón se dirige así a la élite contemporánea: «Insumisos bandidos son vuestros venerables amos, que roban apelando a las leyes».

Cuando Shakespeare escribió la obra, Inglaterra sufría una crisis política y se acababa de ejecutar a Guy Fawkes por su participación en la «conspiración de la pólvora». En la producción de Hytner, los manifestantes llevaban las máscaras de Guy Fawkes, que popularizó el movimiento activista Anonymous, inspirado en Internet.

SANGRE,
DICEN, PIDE
SANGRE

MACBETH (1606)



PERSONAJES

Duncan Rey de Escocia. Lo invitan al castillo de Macbeth y lo asesinan mientras duerme.

Malcolm Hijo de Duncan. Cuando matan a su padre, huye a Inglaterra porque teme por su vida, pero regresa para derrotar a Macbeth y ser coronado.

Macbeth Noble guerrero y barón de Glamis. Asesina al rey e inaugura un reinado del terror. Lo mata Macduff, tal como predijeron las brujas.

Lady Macbeth Esposa de Macbeth. Anima a su marido a matar al rey, pero luego la atormenta su participación en el asesinato.

Banquo Íntimo aliado de Macbeth. Este manda matarlo, pero se le aparece como fantasma y lo mortifica.

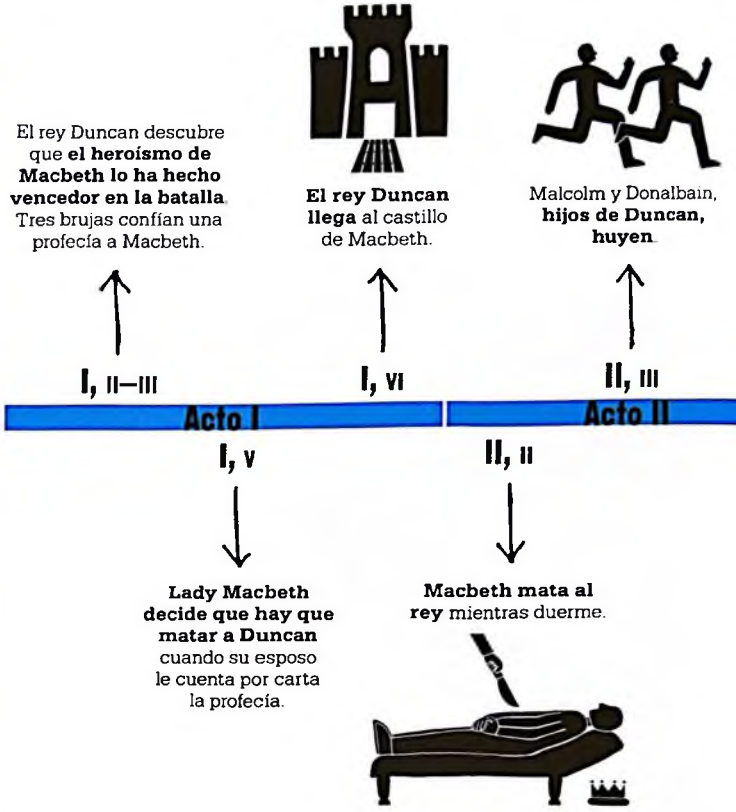
Fleancio Hijo de Banquo. Huye de los asesinos mercenarios.

Macduff Barón de Fife y fiel seguidor del rey Duncan. Descubre el cadáver del rey y llama a la rebelión contra Macbeth.

Lady Macduff Esposa de Macduff. Macbeth ordena su asesinato y el de sus hijos.

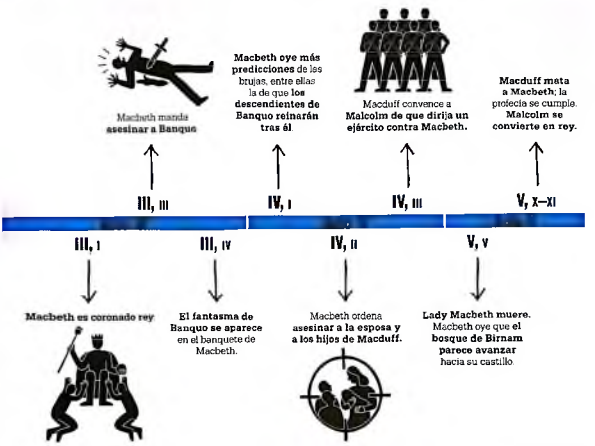
Brujas Arpías barbadas que predicen que Macbeth reinará. También le cuentan las circunstancias en que perderá la corona y su vida.

Un portero Guardián de la puerta del castillo. Es un cínico ingenioso y borracho.



Tres brujas se reúnen en un páramo para encontrarse con Macbeth. Este regresa victorioso del campo de batalla junto con Banquo y ambos topan con esas «hermanas», quienes profetizan que Macbeth será rey y que los herederos de Banquo reinarán después. Al poco, Macbeth recibe la noticia de que lo han nombrado barón de Cáudor, lo que le lleva a creer en la profecía de las brujas. Comparte la noticia con su esposa y esta empieza a tramar el asesinato del rey Duncan para que Macbeth sea rey.

Llega la noticia de que Duncan visitará el castillo de Macbeth, y lady Macbeth convence a su esposo para que lo mate esa noche. Su idea es drogar a los guardias del rey para que Macbeth se cuele en el dormitorio del rey. Mientras lo hace, Macbeth tiene la visión de un puñal que flotando en el aire le muestra el camino. Después de asesinar al rey, vuelve junto a su esposa con los puñales ensangrentados aún en la mano. Está aterrorizado porque cree que alguien lo ha oído, pero su mujer lo serena. Cuando la pareja sale para limpiarse la sangre del rey de las



manos, alguien llama a la puerta del castillo. El portero hace pasar a Macduff, que halla el cadáver de Duncan y da la alarma. Macbeth mata a los guardias para que no despierten. Malcolm y Donalbain, hijos del rey Duncan, al enterarse del asesinato de su padre huyen a Inglaterra e Irlanda, respectivamente.

Macbeth es ahora rey, pero Banquo sospecha que fue él quien mató a Duncan. Temeroso de sus conjeturas, Macbeth manda asesinarlo. Fleancio, el hijo de Banquo, logra escapar de los asesinos. Macbeth se queda aterrado cuando se le aparece el fantasma de Banquo en el banquete que celebra esa noche. Lady Macbeth trata de disimular ante los invitados el extraño comportamiento de su esposo, sobre todo cuando este habla a una silla vacía.

Macbeth busca a las brujas. Estas le dicen que su trono está seguro hasta que el bosque de Birnam marche hacia Dunsinane. Se siente aún más tranquilo cuando le dicen que no lo matará nadie nacido de mujer. Macbeth escucha que Macduff ha viajado a Inglaterra para pedir a Malcolm que dirija a un ejército rebelde y ordena que maten a su esposa y a sus hijos. La terrible noticia llega a oídos de Macduff en Inglaterra y se redobla su sed de venganza.

La culpa que aflige a lady Macbeth por el homicidio de Duncan aflora cuando habla del asesinato en sueños. Macbeth cree ver un bosque que avanza hacia su castillo y oye que su mujer ha muerto. El bosque andante es en realidad un ejército adornado con ramas de árboles. Durante la batalla que se libra, Macduff desvela que fue arrancado a destiempo del vientre de su madre. Mata a Macbeth y así se cumple la profecía.

EN CONTEXTO

TEMÁTICAS
Ambición, monarquía, sino, lo sobrenatural, traición

ESCENARIOS
Escocia e Inglaterra

FUENTE
1587 Las *Crónicas* de Raphael Holinshed describen los reinos de Duncan y Macbeth e incluyen un grabado de las «hermanas».

LEGADO
1664 La adaptación de William Davenant incluye a brujas voladoras.

1812 La famosa actriz galesa Sarah Siddons interpreta a lady Macbeth por última vez.

1847 Se representa por primera vez la ópera *Macbeth* de Verdi.

1913 Arthur Bourchier dirige y protagoniza una película muda alemana basada en la obra.

1957 *Trono de sangre*, película de Akira Kurosawa, traslada *Macbeth* al Japón feudal.

1967 La serie televisiva de ciencia ficción *Star Trek* emplea *Macbeth* como material de dos episodios.

1976 Ian McKellen y Judi Dench interpretan a los Macbeth en Stratford-upon-Avon.

2003 Vishal Bhardwaj dirige *Maqbool*, una adaptación cinematográfica india situada en el submundo de Bombay.

2004 La película *Harry Potter y el prisionero de Azkaban* incluye un coro del hechizo de las brujas.

Los Macbeth lo arriesgan todo para ser reyes de Escocia. Al matar al rey Duncan cometen el mayor de los pecados: el regicidio. La pareja es muy consciente de que su avidez por el trono es criminal y diabólica, y aun así decide acometer ese acto que arrastrará a ambos a la calamidad. Al igual que Ricardo III, los Macbeth descubren, para su desesperación, que obtener el trono no los deja satisfechos. Macbeth está convencido de que solo estará tranquilo cuando sepa que tiene el poder asegurado: «El serlo así no es nada, / sino el serlo seguro» (III, I). «Serlo seguro» significa que no quede vivo ningún aspirante al trono. Los Macbeth se hallan atrapados en un ciclo de violencia, atormentados por sus actos y por las «horrendas imaginaciones» (I, III) que provocan: «Sangre, dicen, pide sangre» (III, IV). La matanza debe continuar.

Macbeth es una obra oscura, literal y simbólicamente. Cerca de dos tercios de la misma se desarrollan de noche, hecho que le confiere una espeluznante intensidad. Los fantasmas aparecen de noche; los crímenes se cometen bajo el manto de la oscuridad, y la noche trae pesadillas a quienes no tienen la conciencia limpia. La relación del público con Macbeth también se os-

> Día tan malo y tan hermoso nunca he visto.
> **Macbeth**
> **Acto I, escena III**

> Si quedara hecho ya cuando se hiciera, entonces bien fuera hacerlo al punto.
> **Macbeth**
> **Acto I, escena VII**

curece escena a escena según este pasa de ser un guerrero de confianza a transformarse en un asesino maquiavélico.

Los rasgos de humanidad se desvanecen de manera gradual a medida que avanza el drama. Lady Macbeth conjura a los «espíritus que servís a las ideas / de muerte» (I, V) para que la despojen de su sexo y la llenen «de negra crueldad» (I, V). A fin de ver cumplida su ambición asesina, debe, en efecto, convertirse en un monstruo sin piedad. Shakespeare llama la atención sobre su ausencia de feminidad para realzar su fiera abominación de la misma. Lady Macbeth teme que su esposo esté demasiado «nutrido de piedad humana» (I, V), lo anima a endurecer su corazón y poner su ambición por encima de la consideración por los demás: «He dado de mamar, y sé / qué tierno es el amor al crío que me sorbe: / pues yo, cuando a mi cara más se sonriera, / mi pezón de sus encías blandas arrancara / y sus sesos estrellara, si jurado hubiera / tal como tú has jurado en esto» (I, VII).

Según la pareja acuerda su plan homicida, se refuerza su mutua dependencia, pero también la claustrofóbica sensación de encontrarse atrapados. Ambos comparten un

El Macbeth de Laurence Olivier fue aclamado por su «deslumbrante oscuridad» en 1955. La glamurosa producción contó con la esposa de Olivier, la actriz de cine Vivien Leigh, que dio vida a una incitante lady Macbeth.

cruento secreto que no puede desvelarse. Y al final ese secreto los devora y los distancia.

Arrastrado al asesinato

Macbeth no toma parte en la muerte del rey Duncan a ciegas, aunque muestra cierta reserva a cometer el crimen. Al dar voz a esa reserva, Shakespeare complica nuestra relación con Macbeth. Después de oír la reacción de su esposa a la profecía de las brujas –«Serás un día rey» (I, III)–, Macbeth dice con firmeza: «No más debemos ya seguir con este asunto» (I, VII). Por un momento parece que resistirá la tentación y dominará su «rampante ambición» (I, VII). Sin embargo, las burlas mordaces de su mujer hacen que se lo piense dos veces. Lady Macbeth se entrega a un asalto emocional que ofende, humilla y estremece por igual a su marido: «¿Estaba ebria / la esperanza en que te armabas? »

El rey Jacobo I

Macbeth se escribió durante el reinado de Jacobo I. Cuando este subió al trono en 1603, se convirtió en el mecenas de la compañía de Shakespeare, a la que honró con el título de King's Men, Hombres del rey. De modo que Shakespeare escribía para el público de los teatros londinenses, pero también para entretener al rey. Con el relato de *Macbeth*, el autor se pone de parte de ciertos intereses reales. Jacobo I de Inglaterra antes había ocupado el trono de Escocia como Jacobo VI, así que el hecho de que la obra se situara en Escocia debió de agradarle. Además, se creía un descendiente de Banquo, y el retrato que Shakespeare ofrece de su figura es debidamente honorable. Probablemente fue también condescendiente con una preocupación del rey en particular: la brujería. En 1597 Jacobo publicó un tratado sobre el tema titulado *Daemonologie* (Demonología), hecho que el dramaturgo sin duda debía de conocer. Así, los ingredientes dramáticos de *Macbeth* habrían entretenido al monarca, pero naturalmente también debieron de agradar a un público más amplio.

¿Ha dormido luego / y despierta ahora a ver con rostro verde y pálido / lo que tan de grado hizo? Desde este momento / así hago cuenta de tu amor. ¿Estás miedoso / de ser en tus acciones y tu esfuerzo el mismo / que eres en tu deseo? ¿O quieres tener eso / que estimas tú por prenda y gala de la vida / y vivir como cobarde ante tu propia estima, / dejando al "No me atrevo" andar tras el "Quisiera", / como el pobre gato del refrán?» (I, VII).

En el mero espacio de diez líneas lady Macbeth cuestiona la masculinidad, el honor, la ambición, el coraje y el amor de su esposo por ella. El orgullo masculino de Macbeth bate a su mente reflexiva y lanza una respuesta a la defensiva: «Me atrevo a todo lo que siente bien a un hombre» (I, VII). ¿Hasta qué punto deseaba Macbeth la corona para sí, y hasta qué punto lleva a cabo su parte para confirmar y conservar su imagen de masculinidad? Como es habitual en su obra, Shakespeare no ofrece una respuesta directa. El papel de las brujas complica aún más la reacción del público ante los actos de Macbeth. ¿Acaso tenía elección? ¿Fue siempre su destino matar a Duncan y convertirse luego en rey?

El «cerebro opreso» (II, I) de Macbeth lo atormenta tanto como las profecías de las brujas. La paranoia prácticamente lo paraliza, y su imaginación se convierte en un suplicio constante. Cuando se dispone a asesinar a Duncan, ve un puñal flotando en el aire que le señala el camino hasta el dormitorio del rey. ¿Lo han conjurado las brujas? ¿O solo es, como sospecha Macbeth, «un puñal de la mente» generado por el miedo y por su reticencia a actuar al dictado de sus ambiciones? Su imaginación no se contendrá. Tras matar al rey, cree que jamás podrá dormir: «Me pareció oír una voz: "¡No duermas más! / Macbeth asesina al sueño!", el inocente sueño, / el sueño que desenreda el embrollado ovillo / de las preocupaciones, muerte de la vida / de cada día, baño de enconadas penas, / bálsamo del alma herida, dádiva segunda / de la gran Madre, principal manjar / en el festín del mundo» (II, II).

La actriz inglesa Ellen Terry interpretó a lady Macbeth en Londres en 1888. El retratista de la alta sociedad John Singer Sargent se hallaba entre el público y la pintó con un vestido hecho con alas de escarabajo iridiscentes.

Mentes enfermas

El deseo de descargarse de problemas contándoselos a otros es muy humano. Shakespeare retrata hábilmente el fracaso de un matrimo-

nio sometido a una gran tensión, la cual deja a lady Macbeth psicológicamente vulnerable. Al faltarle la atención de su esposo, se libera de sus preocupaciones hablando en sueños: «¡Fuera, maldita mancha! ¡Fuera, digo! Una, dos: bien, pues es hora de hacerlo. El infierno es tenebroso. ¡Va, mi señor, va! ¡Un soldado, y con miedo! ¿A qué hemos de temer quién lo sepa, cuando nadie puede pedir cuentas a nuestro poder? Con todo, ¿quién habría pensado que el viejo tenía tanta sangre en su cuerpo?» (V, 1).

Tal y como diagnostica el médico: «la mente enferma sobre las sordas almohadas / descarga sus secretos» (V, 1). La revelación de lady Macbeth pone su vida y la del rey en riesgo. Shakespeare esboza un contraste radical entre su descripción inicial de lady Macbeth y su retrato final. La que antes se mostraba fuerte y dominante, ahora es una lastimera sombra de su antiguo ser. Su secreto letal le ha arrebatado la vida y acaba obsesionada con la

> ¿Es un puñal aquello que
> ante mí estoy viendo,
> vuelto a mi mano el puño?
> Déjame empuñarte.
> **Macbeth**
> **Acto II, escena I**

muerte. Al poco, su voluntad sigue los mismos pasos.

En momentos de crisis o de violencia extrema, Shakespeare hace que Macbeth dé voz a algunas de las reflexiones más poéticas del dramaturgo sobre la naturaleza misma de la existencia. El asesinato de Duncan genera pensamientos sobre la cualidad balsámica del sueño, y la muerte de su esposa hace que medite sobre la transitoriedad de la vida: «¡Fuera, fuera, / breve candelilla! No es la vida más que una / andante sombra, un pobre actor que se pavonea / y se retuerce sobre la escena su hora, y luego / ya nada más de él se oye. Es un cuento / contado por un idiota, todo estruendo y furia, / y sin ningún sentido» (V, v).

El fantasma de Banquo

Tras matar al rey, Macbeth se enfrenta a un futuro de «desmayo sin reposo» (III, ii). Su mente está «llena de alacranes» (III, ii) y todos sus pensamientos giran en torno al hecho de que ha dado «un tajo a la serpiente» (III, ii), pero no la ha matado. Mientras Banquo vive, Macbeth teme que lo descubran. Le enfurece que las brujas hayan dicho que los hijos de Banquo reinarán después de él. Banquo, por su parte, sospecha de su maldad: «Ahí lo tienes ya: rey, Cáudor, Glamis, todo, / tal cual las brujas prometieron; y me temo / que hayas jugado harto sucio por tal triunfo» (III, i). Macbeth toma solo »

Las brujas se convierten en un coro en la ópera *Macbeth* de Guiseppe Verdi. En la imagen, la compañía de la Ópera de San Francisco actúa en una producción de 2007 con vestuario moderno.

la decisión de hacer matar a su amigo y se alegra de que su esposa sea «inocente del conocimiento» (III, II). El asesinato de Banquo crea un distanciamiento entre marido y mujer, y con él uno de los momentos más emocionantes de la obra: la aparición del fantasma del recién asesinado Banquo.

Una aparición cruenta

Cuando Macbeth se dispone a unirse a sus invitados en el banquete, no ve la silla reservada para él. Los comensales le señalan la silla vacía, pero él retrocede horrorizado y empieza a dirigirse a la figura fantasmal de Banquo, que únicamente él es capaz de ver: «¡No sacudas sobre mí tu crencha ensangrentada!» (III, IV). Su comportamiento es lo bastante alarmante como para que su esposa se vea obligada a calmar a los invitados, que están desconcertados y perplejos: «El ataque es momentáneo; fijándoos en él mucho, / le irritaréis y alargaréis el padecimiento. / Comed, y no atendáis a él» (III, IV).

En el teatro este momento se puede interpretar de manera que realce el humor negro. Si el «ataque» del rey es demasiado dramático, a los invitados les resulta imposible no prestarle atención. Cuanto más extremas son las reacciones del rey ante la visión del fantasma, más presión siente lady Macbeth por controlar la situación. Al final se lleva a su marido aparte y trata de razonar con él. Sin embargo, la mente de Macbeth hierve con ideas de sangre: «Sangre se ha derramado antes de ahora, en tiempos / que no había humana ley purgado aún el goce / de la vida; sí, y después también se han cometido / asesinatos demasiado espeluznantes / al oído. Ya ha pasado el tiempo aquel que un hombre / al reventársele la sesera se moría, / y fin; pero ahora se alzan otra vez con veinte / seguras muertes en la testa, y nos arrojan / de nuestro asiento. Más pasmoso aún es esto / que lo es el crimen mismo» (III, IV).

> Sí, tendrá sangre. Sangre, dicen, pide sangre.
>
> **Macbeth**
>
> **Acto III, escena IV**

Shakespeare retoma aquí la dinámica entre los Macbeth que se creó tras el asesinato de Duncan. Después de matar al rey, Macbeth se quedó paralizado con los puñales ensangrentados en la mano, mientras una oleada de pensamientos inquietos iba inundando su mente. Afortunadamente para la pareja, entonces se hallaba a solas, y lady Macbeth consiguió disipar los temores de su esposo. Pero el extraño comportamiento de Macbeth en el banquete tiene lugar enfrente de los atónitos invitados. Cuando el

fantasma de Banquo se le aparece por segunda vez, no puede contener su horror, y dice cuando se retiran los señores: «Sí, tendrá sangre. Sangre, dicen, pide sangre. / Piedras se ha sabido que se mueven y hablan árboles; / agüeros y relaciones descifradas han / revelado por urracas, chovas y cornejas / al más secreto agente del sangriento hecho» (III, iv).

Fin del baño de sangre

Hacia el final de la obra, el mundo de Macbeth se ha derruido, y poco placer encuentra ya en la vida: «He vivido ya buen trecho» (V, iii). Las improbables profecías de las brujas se cumplen por entero y Macbeth deja el escenario luchando, a pesar de que todo está en su contra: «Aunque el bosque de Birnam suba a Dunsinane / y estés tú enfrente, no parido por mujer, / haré el último intento» (V, x).

Solo con las muertes del «carnicero y su diablesca reina» (V, xi) puede ponerse fin a esta sangría. «Libre está el tiempo» (V, xi), dice Macduff, y saluda al nuevo rey, Malcolm, capaz de construir un futuro libre de tiranía para Escocia. ■

Shakespeare combina de forma dramática el coraje de un guerrero mientras blande la espada, la «rampante ambición» de hacerse con la corona, el lazo de amor con lady Macbeth, un propósito maligno en forma de puñal y el poder de la profecía para hacer que Macbeth mate una y otra vez.

Las brujas

En la época de Shakespeare la brujería era un asunto serio. El propio rey Jacobo arbitró los juicios de North Berwick de 1590–1592. En ellos se juzgó a setenta personas y muchas de ellas acabaron en la hoguera. Los juicios por brujería se celebraron en Inglaterra y Escocia hasta el siglo XVIII.

El público de Shakespeare estaría familiarizado con esos sucesos. La presencia de las brujas en *Macbeth* pretende perturbar y su aparición, tal y como Banquo la describe, enfatiza su pertenencia a otro mundo: «¿Qué son esas, / todas ajadas y revueltas en harapos? / No se parecen a vecinos de la tierra, / y con todo, en ella están» (I, iii).

La descripción de Shakespeare empuja al espectador a imaginar más de lo que tiene a la vista y ver unas figuras sobrenaturales y horrendas. El autor crea una imagen que trastorna a un mismo tiempo las mentes del público y de Macbeth. Los espectadores actuales suelen otorgar al estado psicológico de Macbeth un mayor peso que a las maldiciones como desencadenante de la acción.

LA EDAD NO PUEDE MARCHITARLA NI ARRANCIAR LA COSTUMBRE SU VARIEDAD INFINITA

ANTONIO Y CLEOPATRA (1606)

PERSONAJES

Marco Antonio General romano que vive un romance apasionado con Cleopatra, reina de Egipto. Se debate entre su deber a Roma y su deseo por Cleopatra.

Cleopatra Reina de Egipto y antigua amante de Julio César. Su pasión por Marco Antonio provoca manifestaciones de celos, ira y compasión.

Enobarbo El más leal y fiable soldado de Marco Antonio. Disfruta de la vida en Egipto y comprende el amor de Marco Antonio por Cleopatra.

Octavio César Sobrino nieto de Julio César que gobierna Roma junto con Marco Antonio y Lépido. Le disgusta la vida de Marco Antonio en Egipto.

Octavia Hermana de César, se casa con Marco Antonio.

Sexto Pompeyo Soldado que planifica una rebelión contra los dirigentes de Roma, pero lo convencen para que acuerde la paz.

Charmian e Iras Sirvientes de Cleopatra. Iras se envenena para no presenciar el suicidio de Cleopatra.

Lépido Gobierna Roma con Marco Antonio y César. Propone el matrimonio político entre Marco Antonio y Octavia.

Dolabela Asistente de César. Advierte a Cleopatra de que la harán desfilar ante Roma.

Adivino Predice que César derrotará a Marco Antonio.

Llega a Egipto la noticia de **la muerte de Fulvia, esposa de Marco Antonio.**

Marco Antonio accede a casarse con **Octavia**, la hermana de César.

Cleopatra amenaza con un puñal al mensajero que le informa del matrimonio de Marco Antonio.

I, II — II, II — II, V

Acto I — **Acto II**

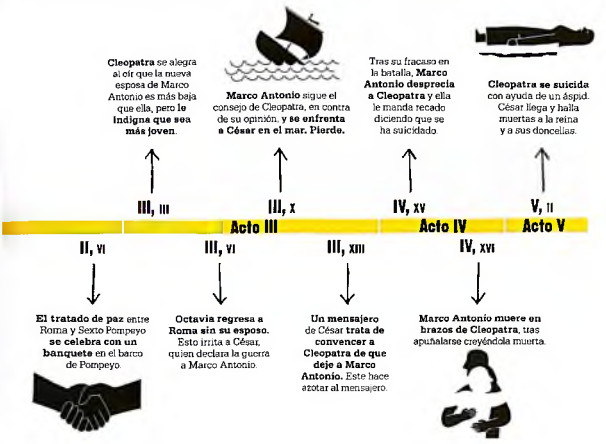
I, III — II, III

Cleopatra interroga a Marco Antonio sobre su amor por ella antes de que este regrese a Roma.

Un adivino profetiza que César vencerá a Marco Antonio.

Los soldados romanos están disgustados con su general, Marco Antonio, porque se ha rendido a los encantos de Cleopatra, la reina egipcia. Temen que ese romance haya convertido a uno de los hombres más poderosos del mundo en un bobo deshonroso. Cuando Marco Antonio recibe la noticia de la muerte de su esposa, Fulvia, sabe que debe volver a Roma para ayudar a César a derrotar a Sexto Pompeyo. Cleopatra lo provoca con preguntas sobre el amor que siente por ella. Está celosa de las demás mujeres y del deber de Antonio para con Roma. Marco Antonio vuelve a Roma y Cleopatra busca consuelo en sus compañeras. Al llegar, Marco Antonio se encuentra con el descontento de César, quien lo critica por ignorar sus responsabilidades como líder y lo insta a casarse con su hermana, Octavia, como símbolo de su compromiso con Roma. Marco Antonio accede al enlace político. Cleopatra se entera y es presa de la ira.

César y Marco Antonio se reúnen con el rebelde Sexto Pompeyo en su barco para evitar una guerra civil. Se acuerda la paz, aunque uno de los soldados de Pompeyo trata de



convencer a su señor de que asesine a sus invitados. Pompeyo ignora su consejo y pasa la tarde bebiendo con sus antiguos enemigos. Enobarbo dice que la alianza de Marco Antonio con Cleopatra seguirá siendo fuerte pese a su unión política con César.

Marco Antonio regresa a Egipto sin su nueva esposa. César enfurece al ver cómo desatiende Marco Antonio a Octavia y le declara la guerra. Los soldados de Marco Antonio creen que deberían luchar contra César en tierra, pero Cleopatra los convence de que luchen en el mar. Ella huye de la batalla y Marco Antonio la sigue, deshonrando a sus soldados y su propia reputación.

Las tropas de Marco Antonio comienzan a perder la fe en su general, y Enobarbo, su leal compañero, se pasa al bando de César. Marco Antonio sufre una segunda derrota y culpa a Cleopatra de la misma. Temiendo por su seguridad, ella manda recado a Marco Antonio diciendo que está muerta, sin adivinar que él responderá a la nota tratando de suicidarse. Fracasa en su intento y su soldado Eros prefiere matarse a ayudarlo a quitarse la vida. Entonces le llega la noticia de que Cleopatra ha fingido su muerte y se ha refugiado en un monumento. Marco Antonio pide que lo lleven hasta ella y la previene contra César antes de morir.

Cleopatra descubre el plan de César de hacerla desfilar ante Roma y resuelve suicidarse. A tal fin, pide que le lleven un áspid. Se viste con su majestuosa ropa y luego se coloca la serpiente en el pecho. Muere en compañía de una de sus doncellas. César llega y halla a Cleopatra muerta. Ordena que la entierren junto a Marco Antonio.

EN CONTEXTO

TEMÁTICAS
Amor, poder, deber, honor, celos, traición, muerte, deseo

ESCENARIOS
Roma, Alejandría, Atenas

FUENTE
1579 La traducción de las *Vidas paralelas* de Plutarco de sir Thomas North. La obra contiene acontecimientos que sucedieron a lo largo de una década. Enobarbo pronuncia palabras extraídas de la fuente al describir a Cleopatra sentada en su barca.

LEGADO
1765 El crítico Samuel Johnson escribe que los hechos que cuenta la obra «se crearon sin arte conectivo de ningún tipo ni atención a su disposición».

1890 La actriz Lillie Langtry encarna a Cleopatra en el Princess's Theatre de Londres.

1922 T. S. Eliot adapta la descripción shakesperiana de Cleopatra para *La tierra baldía*.

1934 *Noches egipcias*, del dramaturgo soviético Alexander Tairov, muestra una fuerte influencia de la obra de Shakespeare.

1966 La versión operística del compositor estadounidense Samuel Barber se estrena en Nueva York.

1972 Charlton Heston hace de Marco Antonio en una versión para el cine muy adaptada.

1999 Mark Rylance interpreta a Cleopatra en el Globe.

Antonio y Cleopatra no son una pareja de jóvenes amantes como Romeo y Julieta cuya vida está «marcada por los astros». Son adultos que han superado sus días de inmadurez. Antonio está casado con Fulvia pero no puede remediar pasar tiempo con su «platillo egipcio» (II, vi), lejos de su esposa, que está en Roma: «en Oriente se halla mi placer» (II, iii), dice. Cleopatra no está casada, pero también amó antes: «Hizo que el gran César pusiera a dormir su espada. / Él sembró en ella, y ella le dio fruto» (II, v). La intensidad de la pasión de Marco Antonio y Cleopatra es abrumadora. Shakespeare expresa su hambre, deseo y dependencia mutua en algunos de los versos más hermosos y elevados de su canon. «La edad no puede marchitarla», ni tampoco a él, pues, uno a los ojos del otro, ambos son dioses. Incluso en la muerte, Marco Antonio es para Cleopatra como Marte. Tras su suicidio, la reina egipcia dice que «no queda ya nada de notable / bajo la visitadora luna» (IV, xvi). No obstante, su relación está muy lejos de ser idílica. Como pareja, son heroicos, majestuosos y sobrehumanos, pero también son mezquinos, monstruosos, cobardes y borrachos. Shakespeare presenta

La corte egipcia se retrata en la obra como exótica y lujosa, y atrae a Marco Antonio de forma irremediable. La imagen reproduce la corte tal como la imagina el artista italiano Francesco Trevisani.

> Deníme un poco de música... música; alimento espiritual de los que vivimos del amor.
> **Cleopatra**
> **Acto II, escena v**

a estos personajes, individualmente y como pareja, de una forma rica y memorable. El público ve lo bueno, lo malo y lo feo.

Cleopatra la seductora

Una de las mayores creaciones dramáticas de Shakespeare y, para algunos, uno de sus personajes más agotadores y exasperantes es Cleopatra. Shakespeare se esforzó por dejar en el público la impronta de su encanto y vitalidad. A lo largo de la obra, oímos cómo se rinden los hombres a ese atractivo, y hasta el mojigato romano de Octavio César observa que muerta «parece dormida, cual si quisiera atrapar otro Antonio» (V, ii). Los hombres la ven como una poderosa seductora, o una bruja que los tiene hechizados. Primero la describen en términos despectivos. Según dos soldados de Marco Antonio, es una lasciva «prostituta» y una «gitana». Irritados por la inusual domesticidad de su general, hablan de una mujer capaz de transformar a «uno de los tres pilares del mundo» en «el bufón de una prostituta» (I, i). Para ellos, su encanto es embriagador y peligroso, y destruye el sentido del deber y el compromiso de Marco Antonio para con Roma. Otros soldados curtidos como Enobarbo buscan en su interior las descripciones más

Los esposos Laurence Olivier y Vivien Leigh interpretaron los papeles protagonistas en una producción de 1951. Olivier encarnó a un Marco Antonio temerario y Leigh a una reina sensual pero distante.

poéticas para transmitir su atractivo a quienes no la han visto: «La edad no puede marchitarla / ni arrancar la costumbre su variedad infinita. / Otras mujeres empalagan los apetitos / que alimentan, pero ella más los despierta / cuanto más los satisface; convierte en sí las cosas más viles, de tal modo / que los santos sacerdotes la bendicen / cuando está ricosa» (II, ii).

Las palabras de Enobarbo sirven en cierto modo para justificar la obsesión de Marco Antonio por esa «mujer incomparable» (V, ii). ¿Cómo puede alguien no sentir curiosidad por una mujer que alberga tal infinita variedad de humores y comportamiento? Parece que todo el mundo, desde sacerdotes hasta líderes mundiales, halla algo extraordinario en ella. Cleopatra no necesita estar en una escena ni en el escenario para dejar una huella duradera. Enobarbo conjura entre sus recuerdos su regia apariencia en uno de los pasajes más poéticos de la obra: «La barca en que iba sentada, cual bruñido trono, / resplandecía sobre

> He manchado mi reputación. Una huida por demás innoble.
> **Antonio**
> **Acto III, escena xi**

el agua; la popa era de oro batido, / las velas, de púrpura, y tan perfumadas, / que los vientos languidecían de amor por ellas; / los remos eran de plata y se movían al compás / de la armonía de las flautas, / haciendo que el agua que golpeaban / los siguiera más aprisa, como enamorada de sus golpes. / En cuanto a su persona, toda descripción se queda corta. / Reclinada en su pabellón, hecho de brocado de oro, / excedía la pintura de esa Venus / donde vemos que la imaginación / sobrepuja a la naturaleza. / A cada lado de ella / había hermosos niños con hoyuelos, / cual sonrientes cupidos, / que agitaban abanicos de variados colores. / Su viento parecía dar brillo / a las delicadas mejillas que iban refrescando, / y hacer lo que ellos deshacían» (II, ii).

El discurso de Enobarbo es un himno a Cleopatra. La imaginería debió de seducir al propio Shakespeare, pues sus versos muestran un claro vínculo con su fuente, las »

Vidas paralelas de Plutarco, que el autor leyó gracias a la traducción de 1579 de Thomas North. En ellas Plutarco describe, entre otras cosas, las «velas de púrpura», el «dosel de oro» y dice que «asistíanla a uno y otro lado, para hacerle aire, muchachitos parecidos a los Amores que vemos pintados». Al adaptar el material de su fuente, Shakespeare amplió el catálogo de imágenes de Cleopatra que se ha venido creando, tanto en la literatura como en la pintura, desde su muerte en el año 30 a.C.

A ojos de Marco Antonio, Cleopatra es una mujer a quien «todo le sienta bien» (I, i); su magnificencia resplandece a través de sus berrinches, sus lágrimas y su risa. Para él es la personificación del país que dirige, es un «platillo egipcio» (II, vi) y una «serpiente del viejo Nilo» (I, v). Aunque también la llama «reina pendenciera» (I, i), «tres veces ramera» (IV, xiii) y «alma embustera de Egipto» (IV, xiii). Su temperamento fluye tanto como el propio Nilo: «Si lo hallas triste, / di que estoy bailando. Si alegre, infórmale / que me enfermé súbitamente» (I, iii). Ora desea brincar por las calles, ora herir a un mensajero. Lo único predecible en Cleopatra es su variabilidad.

> ¿Adónde me has llevado, Egipto?
> **Antonio**
> **Acto III, escena xi**

Amor o deber

En su primer diálogo, Cleopatra acosa a Marco Antonio para que cuantifique su amor por ella. Su respuesta se adecua al gusto de la reina por la hipérbole: «¡Deja que Roma en el Tíber se disuelva / y que el inmenso arco / del ordenado imperio se desplome! / ¡Aquí está mi lugar! / Arcilla son los reinos y el fango / de la tierra alimenta lo mismo hombres y bestias. / Lo noble de la vida consiste en esto / *(La besa.)* / cuando una pareja, cuando dos seres / pueden hacerlo; y conmino al mundo, / so pena de castigo, a que declare / que no hay quien nos iguale» (I, i).

Las palabras de Marco Antonio indican hasta qué punto ha adaptado cual converso su modo de ser al modo de ser egipcio. El general romano es un constructor de imperios, alguien para quien el crecimiento y la expansión territorial son objetivos y motivaciones cruciales. Pero ya en este discurso, que sirve para establecer su estado mental, se centra en la contracción y reducción en lugar de la extensión. Su ambición de conquista ha menguado hasta el punto de que puede decir «¡Aquí está mi lugar!» (I, i), donde ese «aquí» significa Egipto, junto a Cleopatra o en sus brazos. Egipto y su reina han transformado la visión del honor y la nobleza de Marco Antonio y lo han cambiado de guerrero conquistador a un hombre cuya ambición es formar parte de una «pareja» (I, i). Nada podría ser más romántico, o más egocéntrico, según el punto de vista.

Para que se aprecie la entrega de Marco Antonio a una vida de placer, Shakespeare presenta su antítesis al retratar a Octavio César y la vida en Roma. De este modo, estructura su obra alrededor de mundos opuestos y le confiere una variedad de voces y puntos de vista. La

Vidas paralelas

La principal fuente de conocimiento del mundo antiguo que tenía Shakespeare fue la traducción de las *Vidas paralelas* de Plutarco. La obra, que data del siglo I d.C., es una colección de biografías de figuras griegas y romanas dispuestas por parejas. En cada pareja, un romano del pasado reciente se compara con un griego del pasado remoto. Plutarco emparejó a Marco Antonio con Demetrio, un líder militar que gobernó Macedonia entre 294 y 288 a.C. Demetrio falleció exactamente 200 años antes de que naciera Antonio. Plutarco dice de él y de Marco Antonio que eran «dados al regalo y a las delicias», pero juzga a Marco Antonio con más severidad. Cuando Demetrio se preparaba para la guerra, «no tenía hiedra su lanza, ni su casco olía a mirra». Marco Antonio, en cambio, estaba desarmado por «Cleopatra y haciéndole halagos, le persuadía a desentenderse de grandes negocios y de las expediciones más precisas, para divertirse y entretenerse con ella en la ribera, junto a Canopo y Tafosiris».

> Esta sucia egipcia me ha traicionado. Mi flota se ha rendido al enemigo y allá están lanzando sus gorras al aire y festejando juntos como amigos ha mucho separados. ¡Tres veces ramera!
>
> **Antonio**
>
> **Acto IV, escena XIII**

retórica de César es fría y clínica; habla con lengua de político. Sus discursos, faltos del gusto egipcio por la complacencia poética, suelen ser puramente funcionales, breves y sucintos. Su sentido de estricta disciplina lo lleva a ver el comportamiento de Marco Antonio en Egipto como algo deshonroso. En su opinión, Marco Antonio solo «pesca, bebe / y gasta en orgías las lámparas de la noche; / no es más viril que Cleopatra» (I, IV). César se precipita al juzgar a su compañero triunviro: «Es mejor jugar con un leoncillo / que con un viejo león moribundo» (III, XIII). Al igual que Cleopatra, Marco Antonio se resiste a las clasificaciones simples; Shakespeare varía su presentación a lo largo de la obra, de modo que el público pueda vislumbrar a ese «Marte armado» (I, I) y también al «bufón de una prostituta» (I, I).

El erótico Egipto

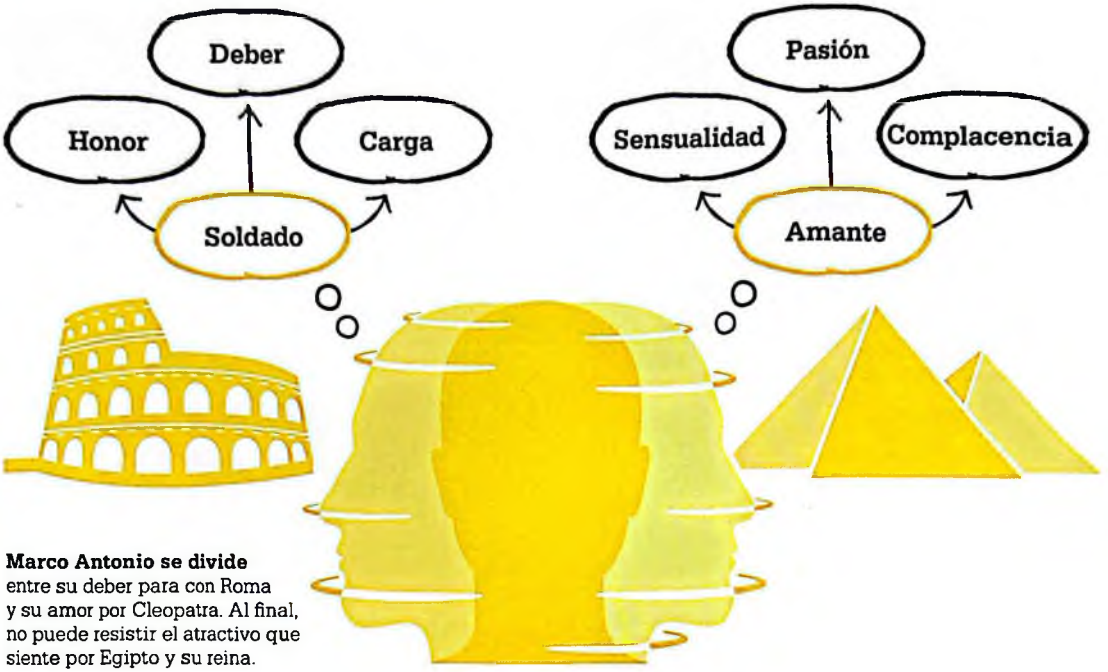
Egipto se presenta como un lugar de apetitos excesivos, donde doce personas pueden compartir ocho jabalíes asados para desayunar. El estómago de César se revuelve ante tal extravagancia: él prefiere «ayunar de todo cuatro días / que beber tanto en uno» (II, VII). El apetito egipcio por el placer sexual también es insaciable, pero en Roma el matrimonio sustituye a la codicia y el erotismo. La hermana de César, Octavia, pasa a ser un peón del juego político cuando Marco Antonio la toma como esposa. Su matrimonio simboliza la unión entre Marco Antonio y Roma, aunque muchos se figuran que: «Volverá a su platillo egipcio» (II, VI).

¿Quería Shakespeare que el público se pusiera del lado de Marco Antonio? ¿Es el amor más importante que el deber? Como siempre, Shakespeare plantea muchas preguntas pero ofrece pocas respuestas. Son preguntas para que los actores las interpreten y el público decida a qué atenerse. La vida en Egipto impulsa a Marco Antonio a nutrir y celebrar sus apetitos, pero al final su decisión de actuar contra su natural instinto «romano» resulta en un alto precio personal. Cuando su devoción por Cleopatra conduce a su derrota en la batalla, se lamenta: «Mi autoridad se diluye a simple vista. / Últimamente cuando yo gritaba: ¡Vengan! / los reyes corrían a la arrebatiña / como niños que se lanzan a recoger un premio / y me decían: ¿Cuál es su voluntad?» (III, XIII).

Octavio, retratado aquí en una estatua en Roma, simboliza en la obra los valores marciales romanos. El histórico Octavio fue nombrado emperador de Roma tras derrotar a Marco Antonio.

El peso del deber

Al igual que el rey Lear, Marco Antonio quiere liberarse de sus deberes, »



Marco Antonio se divide entre su deber para con Roma y su amor por Cleopatra. Al final, no puede resistir el atractivo que siente por Egipto y su reina.

aunque también desea conservar su autoridad y los honores que la acompañan. Lucha con su conciencia y culpa a Cleopatra de su propia debilidad cuando abandona la batalla para ir tras ella. «Egipto, tú bien sabías que las fibras / de mi corazón estaban atadas a tu gobernalle / y que me arrastrarías tras de ti. / Conocías tu completo imperio / sobre mi espíritu y que una señal tuya / podría apartarme del mandato de los dioses» (III, xi).

> Dame el vestido,
> ponme la corona.
> Dentro de mí siento
> ansias inmortales.
> Ahora nunca más
> el zumo de las uvas de Egipto
> mojará estos labios.
>
> **Cleopatra**
> **Acto V, escena II**

Cleopatra hace mucho por poner a Marco Antonio en peligro, pero él le rinde devoción hasta el final. Tras experimentar en toda su extensión su infinita variedad de estados de ánimo, trata de frenar la muerte inminente para depositar en sus labios el «último mísero» de «muchos miles de besos» (IV, xvi).

Un homenaje a Marco Antonio

Cleopatra es uno de los personajes más absorbentes y egoístas de Shakespeare, por lo que sorprende oírla extasiarse con alguien que no sea ella. Su emotivo homenaje a Marco Antonio tras su fallido suicidio sirve para aumentar la reputación de su amante, e insta a hacer un juicio personal de su vida en lugar de político.

A través de Cleopatra, Shakespeare garantiza que nuestro recuerdo final de Marco Antonio no sea el del bufón de la prostituta, sino el de un dios hercúleo: «Sus piernas abarcaban el océano; / su brazo levantado ponía cimera al mundo; / su voz poseía las propiedades / de las armoniosas esferas; eso, / respecto a sus amigos; pero cuando quería / domeñar y hacer temblar el orbe, / era un rayo tonante. / Por lo que hace a su generosidad, / no existía invierno en él; era un otoño / que más crecía cuanto más se cosechaba. / Delfines parecían sus placeres: / mostraban el lomo por encima / del elemento en que vivían. Reyes y príncipes / mar-

> Levanten su cama y
> lleven a sus siervas
> fuera del monumento.
> Será enterrada junto
> con su Antonio.
> Ninguna tumba de
> la tierra encerrará
> una pareja tan famosa.
> **César**
> **Acto V, escena II**

chaban en su séquito; reinos e islas eran / cual monedas de plata / que caían de sus bolsillos» (V, II).

La maravilla del homenaje de Cleopatra, elaborado y un tanto fantasioso, debería borrar de la mente los recuerdos anteriores de Marco Antonio: «la corona de la tierra se derrite» (IV, XVI).

La vida como actuación

La reina egipcia es una actriz consumada que fluye de un estado de ánimo a otro con la facilidad de una diva de primera. Durante la obra luce varios rostros que expresan un amplio abanico de emociones: amor, odio, temor, celos, desconfianza y orgullo. De hecho, muchos de sus diálogos con Marco Antonio tienen lugar frente a un público de sirvientes. La más privada de las conversaciones se hace a menudo pública. Tras oír a Marco Antonio declarar su inmortal amor por ella, Cleopatra se vuelve hacia quienes la rodean y pregunta: «¿Por qué casarse con Fulvia si no la amaba?» (I, I). Shakespeare alude quizá a la aversión que siente Marco Antonio por la constante búsqueda de atención de Cleopatra cuando este dice que: «iremos solos esta noche a vagabundear / y observar las costumbres de la gente» (I, I).

Se observa ahí una ligera sugerencia de que Marco Antonio desea la compañía privada de Cleopatra, lejos del gentío ante el cual está ella siempre actuando. Shakespeare también emplea ese verso para hacer que lo extraordinario parezca familiar. Marco Antonio y Cleopatra son líderes poderosos rodeados de lujo y riqueza, pero también valoran los placeres sencillos del amor, de los que gozan todos los amantes, ricos o pobres. ■

En la época de Shakespeare, el papel de Cleopatra lo interpretaba un muchacho. En 1999 la encarnó Mark Rylance en una producción londinense del Globe que buscaba autenticidad.

La muerte de Cleopatra

Shakespeare reserva la mayor actuación de Cleopatra para el final de la obra. La reina orquesta la escena de su muerte, llena de teatralidad, ritual y ceremonia. El acto final, en que Cleopatra se prepara para morir, suele brindar una de más poderosas interpretaciones de toda la representación. En ella Shakespeare reduce el punto de mira; ya no invita al público a imaginar viajes entre continentes, sino a sentir el dolor y la soledad de Cleopatra.

Cleopatra pide a Charmian y a Iras su mejor vestido a fin de arreglarse para morir. Shakespeare se asegura de que la imagen final que tenemos de ella sea la de una reina en toda su grandeza. Su lenguaje rezuma sexualidad y en sus últimos momentos convierte la muerte en éxtasis. Habla de «ansias inmortales» e imagina que «el golpe de la muerte» es como «el pellizco de un amante / que duele y se desea» (V, II). El chapucero intento de suicidio de Marco Antonio es torpe y carece de elegancia, pero Cleopatra conserva el control sobre sí misma, su imagen y su reputación tanto en la vida como en la muerte.

LA TRAMA DE NUESTRA VIDA ES DE TEJIDO MEZCLADO, LO BUENO Y LO MALO REUNIDOS

BIEN ESTÁ TODO LO QUE BIEN ACABA (1606–1607)

PERSONAJES

Helena Huérfana bajo la tutela de la condesa de Rosellón. Está enamorada de Bertrán, hijo de la condesa.

Bertrán, conde de Rosellón Joven ambicioso bajo la tutela del rey.

Condesa de Rosellón Madre viuda de Bertrán, tutora de Helena.

Rey de Francia Cuando empieza la obra padece una enfermedad incurable.

Lafeu Anciano noble que se esfuerza por comprender a la generación más joven.

Paroles Amigo de Bertrán y soldado de renombre, aunque en el fondo es un cobarde y un mentiroso capaz de traicionar a cualquiera para librarse de la tortura.

Lavache Bufón pesimista y de mal carácter, criado de la condesa de Rosellón.

Duque de Florencia Está en guerra con su hermano, el duque de Siena.

Diana Una virgen florentina a quien persigue Bertrán.

Viuda Madre de Diana resuelta a ayudar a Helena.

Rinaldo Mayordomo de la condesa que prepara una carta de esta para su hijo en París.

Los hermanos Dumain Nobles franceses que tienden una emboscada a Paroles y lo interrogan, haciéndole creer que ha sido capturado por el enemigo.

Bertrán deja a su madre viuda **para unirse al rey de Francia**.

Cuando los nobles se van para la guerra, **Bertrán enfurece** porque lo obligan a quedarse. **Helena aparece** ante el rey y se ofrece a curarlo.

El duque de Florencia acoge a los **nobles franceses** que se han **presentado voluntarios para luchar**.

I, I **II, I** **III, I**

Acto I **Acto II**

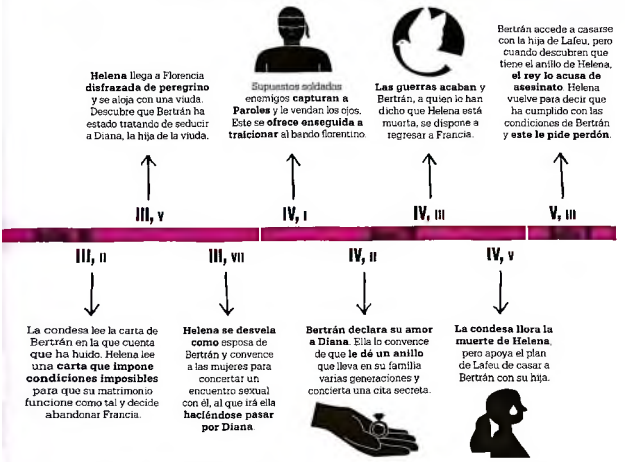
I, III **II, III**

La condesa descubre **el amor de Helena por Bertrán**. Helena desvela su **plan para curar al rey** con uno de los remedios de su padre.

El rey sana. **Helena escoge a Bertrán** como esposo, para disgusto de este, que **decide huir** a las guerras florentinas.

Tras la muerte de su padre, Bertrán debe partir hacia la corte. La condesa y Lafeu hablan de la enfermedad del rey y desean que el médico Gerardo de Narbona estuviera todavía vivo para curarlo. Helena, la hija de Narbona, llora, pero no por la muerte de su padre, sino por la partida de Bertrán. La condesa descubre su pasión por su hijo.

Estalla la guerra entre los ducados de Florencia y Siena. El rey de Francia se niega a mandar tropas, pero permite a sus jóvenes nobles que luchen del lado que quieran. Lafeu presenta a Helena en la corte. Esta promete que si no cura al rey, se dejará matar. Pero, si lo cura, el rey deberá concederle el esposo que ella elija. El rey recupera su salud y presenta a Helena a cuatro nobles como posibles esposos. Ella escoge a Bertrán, a quien no le gusta nada la idea de casarse con la hija de un médico. Al final, Bertrán claudica, pero se niega a consumar el matrimonio y huye a las guerras florentinas con Paroles. En sus cartas a su madre y a Helena, insiste en que únicamente reconocerá a Helena cuando esta tenga el anillo que él nunca se quita



y le dé un hijo. Helena viaja a Florencia y allí se aloja con una viuda. Descubre que Bertrán se ha ganado fama de valiente y ha estado tratando de seducir a Diana, la hermosa hija de la viuda.

Los otros nobles del ejército florentino se hacen pasar por soldados enemigos, capturan a Paroles y le vendan los ojos. Paroles desvela todo lo que sabe sobre sus compañeros. Cuando le quitan la venda, su reputación está arruinada.

Helena revela su verdadera identidad a la viuda y le ofrece dinero para que la ayude a satisfacer las condiciones de la carta de Bertrán. Diana concertará un encuentro sexual con Bertrán, en el que Helena ocupará su lugar. Cuando Bertrán trata de seducir a Diana, accede a darle su anillo ancestral y, tras su cita clandestina, ella le da otro a cambio. Bertrán recibe la noticia de que Helena ha fallecido y sale para Francia para reconciliarse con el rey.

El rey perdona a Bertrán y apoya su propuesta de matrimonio con la hija de Lafeu. Sin embargo, cuando Bertrán ofrece como regalo de compromiso el anillo que Diana le dio, el rey lo reconoce y dice que pertenecía a Helena. Se acusa a Bertrán de asesinarla y lo arrestan. Entonces llega Diana y lo acusa de romper su promesa de casarse con ella. Saca el anillo que le dio Bertrán y la condesa lo reconoce como una herencia familiar. Diana se niega a explicar cómo obtuvo el anillo y es arrestada. Manda buscar a alguien para que pague su fianza y entonces aparece Helena, quien declara que las condiciones que impuso Bertrán se han cumplido. Bertrán le pide perdón y promete amarla en el futuro.

290 BIEN ESTÁ TODO LO QUE BIEN ACABA

EN CONTEXTO

TEMÁTICAS
Amor, traición, duelo y muerte

ESCENARIOS
Rosellón y París (Francia), y Florencia (Italia)

FUENTES
1353 El *Decamerón* del poeta italiano Giovanni Boccaccio es la fuente principal.

1566–1567 Probablemente, Shakespeare leyó la obra de Boccaccio gracias a la traducción inglesa de William Painter, *El palacio del placer*.

LEGADO
1741 La primera representación documentada se ofrece en Drury Lane (Londres), con Peg Woffington como Helena.

1981 Don Nigro, dramaturgo estadounidense, escribe *Loves Labours Wonne* (Trabajos de amor ganados), una obra sobre la vida de Shakespeare. En ella Anne Hathaway recuerda a Helena porque se gana a Shakespeare en matrimonio tras curar a su padre, John.

2000 Se publica en EE UU la novela *Shakespeare's Scribe* (El escriba de Shakespeare), del autor de literatura infantil Gary Blackwood. En ella un aprendiz, Widge, ayuda a Shakespeare a escribir *Bien está todo lo que bien acaba*.

2012 La obra se traduce al guyaratí y la compañía Arpana, de Bombay, la representa en el Globe. Se sitúa en el noroeste de India en 1900.

El título de esta comedia de Shakespeare bien podría rematarse con signos de interrogación. Tal como escribió en 1915 el autor estadounidense John Jay Chapman: «La melancolía aflora en el mismo título, pues sentimos que no todo está tan bien, nunca lo estuvo ni lo estará».

Ese «tejido mezclado» de esta pieza es uno de los motivos de las confusas reacciones que provoca. Emplea varias convenciones propias de los cuentos de hadas y el folclore, como un héroe a quien se impone una serie de labores imposibles o el engaño o truco de la cama (en que una mujer sustituye a otra en una cita a oscuras para asegurarse un marido); sin embargo, la visión psicológica con que se describen los personajes y el escenario realista en que se sitúan complican mucho esos elementos.

> Sería lo mismo que si amara a una clara estrella determinada y pensara en casarme con ella: tan por encima de mí está.
>
> **Helena**
>
> **Acto I, escena 1**

De hecho, *Bien está todo lo que bien acaba* se ha etiquetado con frecuencia como una de las *problem plays* (obras problema) de Shakespeare, junto con otras obras como *Medida por medida*, *Troilo y Crésida* e incluso, en ocasiones, *Hamlet*. Tal clasificación no responde a un término que Shakespeare pudiera reconocer, pues se inventó en el siglo XIX para describir las obras del dramaturgo noruego Henrik Ibsen, pero continúa siendo útil para hablar de

Al descubrir la pasión de Helena (Ellie Piercy) por su hijo, la condesa (Janie Dee, derecha, en el Globe, 2011) apoya su plan para probar su valía curando al rey.

Helena (la actriz Joanna Horton en esta producción de 2013 de la RSC) cura al rey (Greg Hicks) con las medicinas de su padre. Como recompensa, se ofrece a Helena escoger entre varios nobles uno como marido. Elige a Bertrán.

esta obra. Las características de una *problem play* incluyen la combinación de tramas fantásticas con personajes realistas, el esfuerzo por resolver un dilema ético y la experiencia del sufrimiento emocional del duelo. *Bien está todo lo que bien acaba* cumple con todos esos criterios. Su mezcla de comedia y tragedia queda muy bien ejemplificada por Helena, cuando, tras ser declarada muerta, reaparece en escena no solo viva, sino embarazada. Sin embargo, incluso ese alegre desenlace se ve casi siempre eclipsado por el oscuro trasfondo de la obra.

Virtud ambivalente

El primer problema lo constituye el personaje de Bertrán. Para alegrarnos de que Helena logre casarse con él, primero debemos creer que él lo merece, y ahí es donde el público se debate. En general, la obra contempla a los seres humanos como individuos profundamente ambivalentes: «nuestras virtudes se enorgullecerían si no las azotaran nuestras faltas, y nuestros delitos caerían en desesperación si no fueran consolados por nuestras virtudes» (IV, iii). Bertrán exhibe valor y lealtad como soldado, pero, al mismo tiempo, trata de seducir a una joven virgen con falsas promesas. En la escena final, expresa remordimientos por la pérdida de Helena, y hasta dice que la ama, pero, al calumniar a Diana, por quien también profesó amor, se descubre incapaz de decir la verdad.

Podría defenderse a Bertrán aduciendo que sufre la clásica crisis de masculinidad tan presente en las obras de Shakespeare. Al igual que Adonis, quien prefiere la caza a Venus en el poema *Venus y Adonis*, Bertrán todavía es joven y está en proceso de hacerse hombre. El deseo de una mujer como Helena amenaza con confinarlo al espacio doméstico femenino del que acaba de huir. Por otra parte, Bertrán se enfrenta a la institución de la tutela, un sistema muy criticado en la época de Shakespeare conforme al cual se dejaba en manos de un tutor la concertación del matrimonio de un joven, con frecuencia para beneficio de dicho tutor o tutora. En esta obra podría decirse que es injusto que Bertrán deba casarse para pagar la deuda del rey, en especial con una mujer a quien dice que no puede amar. También es inquietante la alteración de los roles de género en todo este proceso. Los guardias del rey se hallan en formación frente a Helena para que esta haga «caminar» sus ojos (II, iii) y escoja uno. De esta manera, Helena adopta el papel tradicional masculino del galán, mientras que Bertrán desempeña el pasivo rol femenino. Las amenazas de exilio y venganza del rey contra Bertrán son incluso un eco de Capuleto en *Romeo y Julieta*, ya que colocan a Bertrán en el papel de Julieta.

Todo esto tendría menos importancia si creyéramos que el enlace entre Helena y Bertrán será bueno para ambos. Sin embargo, la obra lucha por reconciliar a la fuerte y manipuladora Helena con los ideales »

> No pienso en mi padre, pero estas grandes lágrimas honran su recuerdo más que las que vertí por él. ¿Cómo era? Le he olvidado.
>
> **Helena**
>
> **Acto I, escena i**

contemporáneos de recato y sumisión femeninas. Helena hace constar la situación imposible en que se encuentra cuando debe escoger a Bertrán: «No me atrevo a decir que te tomo, sino que, mientras viva, me entrego, con mis servicios, a la guía de tu poder» (II, III).

Si Bertrán no estaba enamorado antes de Helena, con seguridad ahora tampoco lo estará. No es casual que Diana, la mujer a quien él desea, lleve el nombre de la diosa de la castidad, pues precisamente despierta su lujuria porque parece inmune al amor. Además, la obra ofrece un paralelismo nada halagüeño entre Helena y Paroles. Ambos son personajes ambiciosos de clase más baja cuyos planes con Bertrán les prometen ventajas sociales. El truco de la cama del que se sirve Helena es, en particular, de dudosa moral, pues obliga a Bertrán a tener relaciones con quien no quiere. Además, Helena usa a Diana como cabeza de turco para lograr sus deseos.

Movilidad social

Otro debate ético se centra en el significado y la importancia de las distinciones sociales. Bertrán insiste en que su unión con Helena, de una clase inferior, lo avergonzará y degradará su noble linaje. El rey argumenta que los títulos solían concederse por un servicio valioso, y que por tanto puede convertir a Helena en homóloga de Bertrán en la escala social sobre la base de su virtud.

> La guerra no es lucha
> al lado del manicomio
> y la mujer detestada.
> **Bertrán**
> **Acto II, escena III**

La idea parece muy progresista, pero está reñida con el resto de supuestos presentes en la obra, y también fuera de ella. Una de las pocas directrices del sistema de tutela era que el tutelado no podía casarse con alguien de clase inferior. Es más, el rey puede decir que al final todos tenemos la misma sangre, pero, si así fuera, él difícilmente gozaría de su privilegiada posición real.

Aupado por sus camaradas, Bertrán (el actor Alex Waldmann en una producción de la RSC de 2013) se gana elogios por su valor en combate. Por el contrario, la guerra desvela la cobardía de Paroles.

Lo que la obra pretende mostrar hacia el final es que Helena no trata de arriesgar la posición social de Bertrán, sino más bien de preservarla. Él se deshace a la ligera de su anillo ancestral, pero Helena lo guarda bien. Del mismo modo, Bertrán cree que está desperdiciando su noble semilla en un encuentro sexual ilícito, pero Helena también tiene control sobre esto y le da un heredero que lo honra.

> Así, es solo la falta de rango lo que desprecias en ella, y yo lo puedo crear... Es extraño que nuestras sangres, reunidas juntas, no admitan distinción en color, peso y calor, y sin embargo se separan con tan fuertes diferencias.
>
> **Rey de Francia**
> **Acto II, escena III**

¿Una reconciliación problemática?

La escena de la reconciliación final puede leerse e interpretarse de diferentes maneras. Bertrán puede verse transformado tras el regreso de Helena muerta, que en ocasiones se presenta vestida de blanco, como un ángel vengador o la Virgen María. Puede sentirse lleno de gratitud cuando ella lo libera de su arresto por asesinato y lo exonera de todo crimen contra Diana.

Emancipado de la influencia de Paroles y de sus valores hipermasculinos, Bertrán también puede liberar una atracción hacia Helena que siempre había sentido pero ocultaba. Del mismo modo, la reacción de Helena para con Bertrán tiene distintos matices. Una crítica de una producción de 1992 de la RSC dirigida por sir Peter Hall describe cómo: «Con un incómodo y digno "etc." (pronunciado tras una pausa intencionada), ella libra a ambos de todo un recital y luego rompe la carta en dos». Su acción se podría interpretar como un nuevo comienzo para la pareja, o bien como la expresión, tanto tiempo callada, de la ira de Helena contra su esposo.

Al final, la conclusión de que la vida es «un tejido mezclado, lo bueno y lo malo unidos» se reserva a la generación mayor. Cuando la condesa descubre el amor de Helena, medita sobre sus males de amor pasados y llega a la conclusión de que se trata de una parte esencial de la juventud: «esa espina pertenece justamente a la rosa de la juventud» (I, III). También se cuestiona el valor del amor joven: «Tales fueron nuestras faltas, o entonces no las creíamos faltas» (I, III).

Con todo, está por ver si la pasión idólatra de Helena por Bertrán o los «deseos enfermos» que él siente por Diana se satisfarán con el matrimonio y si ambos conseguirán olvidar lo sucedido. ¿Podemos imaginarlos unos años después bromeando sobre el hecho de que lo acusaran de odiar tanto a su esposa como para matarla? ¿O acaso esa parte del tejido causará siempre dolor a Helena porque Bertrán jamás cumplirá la promesa de quererla «mucho y siempre, mucho» (V, III)? Puede que las dificultades que tengan que superar sean demasiado grandes para que el final no sea agridulce. ■

> Joven casado, hombre acabado.
>
> **Paroles**
> **Acto II, escena III**

El soldado fanfarrón

El público de Shakespeare debió de reconocer en Paroles, un soldado fanfarrón cuyo cacareado valor en el campo de batalla resulta ser un timo, al clásico personaje cómico. Se trataba de una figura popular de la comedia clásica que aparecía en otras obras de Shakespeare bajo la forma de Pistola en *Enrique IV, Parte 2* y como Falstaff en *Enrique IV* y *Enrique V*. En el siglo XVII, la popularidad del personaje era tal que el rey Carlos I escribió «Monsieur Paroles» junto al título en su ejemplar de *Bien está todo lo que bien acaba*, y se hicieron posteriores adaptaciones para ampliar su papel.

Aunque Paroles traiciona a su amigo Bertrán y a sus camaradas, se gana cierta simpatía por su alivio al librarse de las apariencias: «Simplemente lo que soy me hará vivir» (IV, III). En la producción de 2013 de la RSC, Paroles, encarnado por Jonathan Slinger, abandona incluso el acento de Sandhurst que usaba para congraciarse consigo mismo y acaba por aceptar su homosexualidad.

EL MUNDO ES DESDE ENTONCES UNA CONSTANTE TEMPESTAD QUE ME ALEJA DE MIS AMIGOS

PERICLES, PRÍNCIPE DE TIRO (1607)

PERSONAJES

John Gower El narrador, presentador del epílogo.

Pericles, príncipe de Tiro Esposo de Thaisa, padre de Marina.

Thaisa Hija del rey Simónides, esposa de Pericles y madre de Marina.

Antíoco Rey de Antioquía, resuelto a matar a Pericles cuando este descubre su relación incestuosa con su hija.

Thaliart Un canalla que Antíoco contrata para matar a Pericles.

Helicano Leal consejero de Pericles.

Simónides Rey de Pentápolis y padre de Thaisa. Permite a Pericles que se case con su hija.

Marina Hija de Pericles y Thaisa, nacida en el mar. La persigue la mala suerte, pero su virtud y castidad garantizan su seguridad.

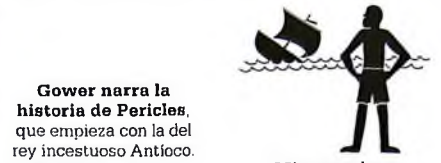
Cleón Gobernador de Tarso. En deuda con Pericles, promete proteger y educar a Marina.

Dionisa Esposa de Cleón, está celosa de Marina y trama asesinarla.

Cerimón Médico de Éfeso que ayuda a Thaisa a recuperar la vida cuando aparece en la orilla.

Lisímaco Gobernador de Mitilene.

Diana Diosa de la castidad.



Gower narra la historia de Pericles, que empieza con la del rey incestuoso Antíoco. Pericles resuelve el enigma de Antíoco, pero **el rey ordena su asesinato en secreto**.

Mientras huye de Thaliart, **Pericles naufraga** y aparece en la costa de Pentápolis.

Al parecer, Thaisa muere al dar a luz de camino a Tiro. Los supersticiosos marineros insisten en echar su cuerpo por la borda.

I — V — XI

Escenas I–V | **Escenas VII–XI**

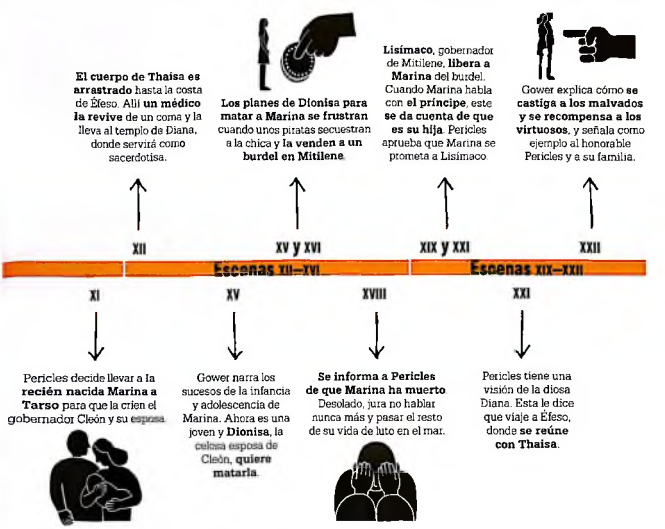
III — VII y IX

El villano mercenario Thaliart llega a Tiro para envenenar a **Pericles**, quien **se las arregla para huir a Tarso**.

Pericles se disfraza, pues teme por su vida, y participa en un torneo que enfrenta a los pretendientes de la hija del rey Simónides. Tras **vencer en el torneo, Pericles se casa con Thaisa**.

El poeta medieval Gower es el narrador de la historia de Pericles, príncipe de Tiro. Esta se remonta al rey Antíoco. Los pretendientes de su hija deben resolver un acertijo para ganarse su mano. Pericles lo resuelve, pero descubre la relación incestuosa de Antíoco, por lo que se ve forzado a huir a Tiro para salvar su vida. Antíoco envía al malvado Thaliart para que lo mate, pero Pericles adivina los planes de asesinarlo y escapa a Tarso en un barco, dejando el gobierno de Tiro a su fiel consejero Helicano.

Al llegar a Tarso, Pericles salva del hambre a la ciudad con trigo y se gana la gratitud del gobernador Cleón y de su esposa, Dionisa. Pericles se hace a la mar otra vez y durante una tormenta naufraga a orillas de Pentápolis. Pierde todas sus posesiones excepto su armadura. Lo rescatan unos pescadores y lo llevan de incógnito a la corte del rey Simónides, que en ese momento estaba celebrando el cumpleaños de su hija Thaisa con un torneo. Pericles gana el torneo y entonces el rey le concede la mano de la princesa Thaisa.



Entre tanto, el rey Antíoco ha fallecido, de manera que Pericles puede desvelar sin temor su identidad como príncipe de Tiro y regresar a su hogar con su esposa, que está embarazada. De camino a Tiro, se desata una tempestad durante la cual, al parecer, Thaisa muere al dar a luz a una niña. Ante la insistencia de los marineros, lanzan su cajón al mar. Pericles navega hasta Tarso, donde confía su hija, Marina, a Cleón y Dionisa, que están en deuda con él.

El ataúd es arrastrado por las olas hasta la costa de Éfeso, donde un médico revive a Thaisa y la manda al templo de Diana para que sea sacerdotisa. Gower cuenta que han pasado catorce años. Durante ese tiempo, Marina se ha convertido en una joven virtuosa que provoca la envidia de Dionisa, quien conspira para asesinarla. El intento fracasa, pero unos piratas la secuestran y la venden a un burdel en Mitilene. Pericles regresa a Tarso para encontrarse con Marina y le dicen que está muerta, tras lo cual se entrega a una vida de callado luto surcando los mares.

Marina protege con firmeza su castidad, para fastidio de su alcahueta (la dueña del burdel), y obtiene la ayuda del gobernador Lisímaco, que visita el burdel disfrazado. El barco de Pericles llega por casualidad a Mitilene y Lisímaco trata de alegrar al afligido Pericles mandándole a Marina para que le cante. Cuando escucha la historia de Marina, Pericles, lleno de gozo, se da cuenta de que se trata de su hija. A continuación, la diosa Diana se aparece a Pericles en un sueño y le pide que visite su templo en Éfeso. Pericles viaja allí con Marina y se reúne milagrosamente con su esposa, Thaisa.

EN CONTEXTO

TEMÁTICAS
Viaje de la vida, amor, sino, familia, resistencia, reunión

ESCENARIOS
Antioquía, Tiro, Tarso, Pentápolis, Éfeso, Mitilene (Mediterráneo)

FUENTES
Década de 1390 Shakespeare se sirvió del *Apolonio (Pencles) de Tiro* de John Gower, incluido en *Confesión de un amante*. Gower amplió el relato griego.

1576 Shakespeare también usó varios detalles de la novela *The Pattern of Painful Adventures* (Patrón de aventuras dolorosas), de Laurence Twine.

LEGADO
1623 No se incluye en el Primer Folio, por lo que su autoría siempre ha despertado dudas.

1659 Cuando Carlos II reabrió los teatros, fue una de las obras que primero se representó.

1738 George Lillo presenta en Covent Garden una adaptación titulada *Marina*.

1983 La BBC graba la obra con Mike Gwilym como Pericles y Juliet Stevenson como Thaisa.

2003 La producción japonesa de Yukio Ninagawa crea un mundo de cuento de hadas con espectáculos de títeres humanos. Se representa en el National Theatre de Londres.

2012 El Teatro Nacional de Grecia produce la obra como parte del Festival Mundial de Shakespeare, que se celebra en paralelo con los JJ OO.

Shakespeare moldeó sus obras para satisfacer las expectativas de su público. La gente que asistía a una tragedia esperaba ver un cuadro de muerte al final; la que acudía a una comedia o un romance, anticipaba bodas y reencuentros. *Pericles, príncipe de Tiro* no es una excepción. En este romance, Shakespeare separa a su protagonista de su esposa y su hija para reunirlos al final. Pericles va de un lado a otro del Mediterráneo y resiste la «constante tempestad» de la vida (xv) para poder apreciar por completo el placer del reencuentro al final de la historia.

La creencia del héroe de que su esposa y su hija están muertas lo lleva a un estado similar a un coma. Al cabo de veinte escenas, Shakespeare pide a su público que imagine que Pericles «lleva tres meses sin decir nada» (xxi). El protagonista está agotado desde el punto de vista emocional. El dolor ha transformado al viajero. Como sugiere Helicano cuando descorre la cortina que oculta a un Pericles con una barba descuidada: «El que aquí veis era un hombre admirable / hasta que, una noche mortal, el infortunio / lo redujo a esto» (xxi). Separado de su hija y su mujer, Pericles se retira de la sociedad.

> Toma, como los hombres en tierra firme: los grandes se comen a los pequeños.
> **Primer pescador**
> **Escena v**

Reencuentro conmovedor

La manera en que Shakespeare presenta la reunión de Pericles con su hija Marina la convierte en un momento conmovedor. La escena se desarrolla en el espacio de unas cien líneas, a lo largo de las cuales ambos se van dando cuenta poco a poco de que son padre e hija. Marina comienza contando a Pericles que «sufrió una pena» (xxi) que podría igualar a la suya. A estas alturas de la obra, el público ya conoce las desventuras de estos dos personajes, y sabe que Pericles cree que su hija está muerta. Después de oír las primeras palabras de Marina, el héroe comparte sus pensamientos con el público en un aparte lleno

John Gower, ilustrado en un manuscrito del siglo XIV, fue un popular poeta y cuentista. Shakespeare se inspiró en su versión del relato griego y lo convirtió en narrador de su obra.

En la imagen, Marina, interpretada por Ony Uhlaria, se defiende de la alcahueta, que encarna Linda Bassett, en una producción en Stratford-upon-Avon (2006).

de ironía dramática: «Mi dolor es tan grande / que me desborda el llanto. Mi amada esposa era / como esta joven, y mi hija podría haberse / parecido a ella; tiene la misma frente / y la estatura de mi reina, fresca y esbelta; / su voz de plata, sus ojos como diamantes / de rico engaste, y la manera de andar de Juno; / jamás sacia a los oídos que alimenta, / pues al oírla tienen más hambre» (xxi).

Aumentar la tensión

El deseo de Pericles de ver a su hija otra vez es palpable, pero Shakespeare retrasa la revelación, y por tanto crece el deseo del público de ver ese momento. Con cada intervención, la pareja se acerca más al desenlace. Cuando Pericles descubre el nombre de Marina, teme que los dioses se estén burlando de él, al oír que su madre murió en el mar al dar a luz, se cree viviendo «el sueño más extraño» (xxi). Cuando por fin llega la revelación, también sirve al público como recordatorio del argumento: «Mi padre, el rey, fue quien me dejó en Tarso / hasta que el cruel Cleón y su malvada esposa / se propusieron matarme. A tal efecto / persuadieron a un villano, y cuando estaba a punto / de hacerlo, unos piratas me rescataron / y me trajeron a Mitilene. Pero, señor, / ¿adónde queréis llegar? ¿Por qué lloráis? Quizá / penséis que soy una impostora. Oh, no: doy fe, / yo soy la hija del rey Pericles, / si es que el buen rey Pericles vive» (xxi). Pericles empieza a llorar durante el discurso de Marina, pero ella aún debe percatarse de la trascendencia de su relato. Cuando dice que su madre se llamaba Thaisa, su padre comparte lo que sabe: «Ponte de pie, yo te bendigo: ¡eres mi hija!» (xxi). Lo que piensa Marina tras esto no se expresa con palabras, pero su silencio es conmovedoramente auténtico.

> Venid, dejaos enterrar entre estos brazos una segunda vez.
> **Pericles**
> Escena xxii

Últimas escenas

Hay varias similitudes entre *Pericles, príncipe de Tiro* y *Cuento de invierno*. En lugar de representar el reencuentro entre el rey Leontes y su hija Perdita, Shakespeare transmite esa información en estilo indirecto. Ambas obras acaban con otra revelación y un reencuentro. En *Cuento de invierno*, Shakespeare creó una conmovedora escena en la que Leontes contempla una estatua de tamaño natural de su mujer, y padre e hija se quedan atónitos cuando empieza a moverse. En *Pericles* se produce un efecto parecido. Pericles se encuentra ante su esposa Thaisa en el templo de Éfeso sin darse cuenta. Ella le escucha contar su historia: «declaro aquí que yo, Pericles, rey de Tiro, / tras huir de mi país, contraje matrimonio / en Pentápolis con la hermosa Thaisa. / Ella murió en el mar, durante el parto, al dar a luz / a una niña, Marina, la cual, ¡oh, divinidad!, / aún viste tu túnica plateada» (xxii). Cuando Pericles reúne a madre e hija, la esperanza reemplaza a la desazón. Por fin amaina la «constante tempestad» (xv) de la mala fortuna ■

¿QUE COSA ES LA CIUDAD SI NO ES EL PUEBLO?

CORIOLANO (1608)

PERSONAJES

Cayo Marcio Temible general romano y orgulloso patricio. Lo honran con el apelativo «Coriolano» por el valor demostrado en el campo de batalla.

Menenio Patricio romano que aconseja a Coriolano y trata de serenar a los sublevados ciudadanos de Roma.

Volumnia Madre de Coriolano. Crió a su hijo para ser un guerrero y se deleita con sus proezas en el campo de batalla.

Virgilia Esposa de Coriolano. Acompaña a Volumnia y a su propio hijo para rogar a Coriolano que no destruya Roma.

Cominio General y cónsul romano que propone el título de «Coriolano» para Cayo Marcio.

Tito Larcio Patricio romano y admirador de Coriolano a quien nombran general.

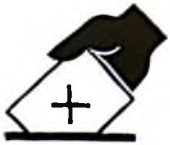
Sicinio y Bruto Dos tribunos que se aseguran de que Coriolano pierda popularidad entre los plebeyos y orquestan su destierro de Roma.

Aufidio General del ejército volsco, y gran enemigo y respetado rival de Coriolano. Se gana el respeto de este en el campo de batalla, pero al final Aufidio acaba con él.

Plebeyos romanos Ciudadanos sublevados indignados con el desgobierno de los patricios.

Una multitud sublevada de plebeyos se levanta contra los patricios y **pide la muerte de Cayo Marcio**.

Cayo Marcio regresa victorioso del campo de batalla y es **honrado**.



Volumnia convence a su hijo de que se dirija a los plebeyos y busque su voto.

I, I — I, III — II, I

Acto I — Acto II

I, II

El **ejército volsco**, bajo el mando de Aufidio, se prepara para atacar Roma.

II, I

Coriolano es nombrado **cónsul**.

En Roma, una multitud de plebeyos se reúne para quejarse de los agravios de los patricios, quienes, según creen, acaparan grano en tiempo de hambruna. Deciden matar a Cayo Marcio, al que consideran el peor de los patricios por su orgullo y arrogancia, pero Menenio los serena y sugiere que reconsideren lo que pretenden hacer.

Cayo Marcio regresa cubierto de sangre de una batalla librada contra el ejército volsco, y su madre, Volumnia, se regocija ante el honor y el coraje demostrados por su hijo. Se recompensa a Cayo con el título de «Coriolano». Los tribunos Sicinio y Bruto temen que lo asciendan a una posición de poder político. Y, efectivamente, el Senado decide hacerlo cónsul. Sin embargo, para poder desempeñar el cargo, debe hacerse con el voto de los plebeyos. Coriolano entonces se niega a mostrarse condescendiente con el pueblo y enseñarle las cicatrices que necesita ver, pero su madre consigue convencerle. Los plebeyos le dan sus votos, pero Sicinio y Bruto los convencen para que cambien de opinión.

Los tribunos Sicinio y Bruto **vuelven al pueblo en contra de Coriolano**.

Coriolano se une al ejército volsco **y planifica la destrucción de Roma** con Aufidio.

La madre, la esposa y el hijo de Coriolano viajan para **suplicarle** misericordia.

Los volscos **matan a Coriolano** pero se le concede un entierro militar.

III, I | IV, IV | V, III | V, VI

II, III

En contra de su voluntad, **Coriolano muestra al pueblo sus heridas** para ganarse su voto.

III, III

Coriolano desprecia al pueblo llano y **es desterrado** de Roma.

IV, V

El **ejército volsco**, junto con Coriolano, **se prepara para atacar Roma**.

V, IV

Coriolano **cancela el ataque**. El pueblo de Roma celebra la noticia.

Coriolano se indigna por tener que comparecer de nuevo ante el pueblo y es incapaz de disimular su desdén. Abandona encantado la ciudad que tan ingrata le ha sido y se une al enemigo volsco. Junto con Aufidio, su antiguo enemigo, trama la destrucción de Roma. Pero Aufidio planea en secreto la caída de Coriolano.

Cuando el pueblo de Roma descubre que Coriolano quiere quemar la ciudad, manda a Menenio para que lo disuada, pero Coriolano está decidido. En un último intento de hacerlo cambiar de opinión, Volumnia y la esposa y el hijo de Coriolano visitan el campo volsco para rogarle que los salve, a ellos y a Roma. En un primer momento, Coriolano continúa aferrado a su plan. No obstante, su madre le suplica de rodillas y su resolución se debilita. Al tomar esta decisión y perdonar a Roma, Coriolano sacrifica su propia vida, ya que traiciona a los volscos. El pueblo de Roma lo celebra, pero su madre reconoce el sacrificio que ha hecho. Los volscos lo asesinan de manera brutal, pero Aufidio dice que merece el entierro de un guerrero.

> Está reconocido que el valor es la virtud más importante, y la que más dignifica al que la posee.
>
> **Comînio**
>
> **Acto II, escena II**

EN CONTEXTO

TEMÁTICAS
Lucha de clases, identidad, orgullo, honor, masculinidad, poder, política, familia

ESCENARIO
Antigua Roma

FUENTE
1579 La traducción inglesa de Thomas North de las *Vidas paralelas* de Plutarco.

LEGADO
1681 Nahum Tate adapta *Coriolano* para crear *The Ingratitude of a Commonwealth* (La ingratitud de una Commonwealth), obra de propaganda monárquica.

1941 *Coriolano* se ensalza en Alemania y se enseña en sus escuelas. El protagonista se identifica con Hitler como modelo de líder carismático.

1959 Laurence Olivier interpreta a Coriolano en Stratford-upon-Avon. Lo retrata como un joven consentido e incorregible.

1964 La Berliner Ensemble presenta una adaptación de Bertolt Brecht que destaca la lucha de clases de los plebeyos.

1990 La producción de Michael Bogdanov para la English Shakespeare Company sitúa la obra en Europa del Este durante la turbulenta década de 1980.

2011 Ralph Fiennes dirige y protagoniza una adaptación británica para el cine situada en una Roma actual.

Coriolano es una obra sobre el poder, la política, la personalidad y la tensa relación entre los plebeyos de Roma y sus orgullosos patricios. Empieza con una escena de descontentos amotinados. Los ciudadanos están horrorizados con su clase gobernante, que muestra poca preocupación por el bienestar del pueblo en un tiempo de hambruna. Tras las diez primeras líneas se oye la primera llamada a la muerte de un patricio: «matémoslo» (I, i). Los plebeyos odian a los gobernantes en general por su codicia y su libertinaje, pero identifican a Cayo Marcio como «enemigo principal de la gente» (I, i). De todos los patricios que anteponen sus necesidades a las del pueblo que gobiernan, Cayo Marcio (después Coriolano) es el más despreciable: «Es un verdadero perro contra la clase baja» (I, i).

Algunos plebeyos reconocen que Coriolano ha luchado valerosamente en la guerra para proteger a la ciudad y a su gente, pero a muchos les molesta su «naturaleza», que perciben como desdeñosa y prepotente. Para Coriolano, el pueblo de Roma es poco más que un gentío hediondo, cobarde y voluble que solo merece desdén y a quien desea que recubran úlceras y llagas (I, v).

> ¡Todas las plagas del sur caigan sobre vosotros, vergüenza de Roma! ¡Manada de...! ¡Que úlcera y llagas os recubran [...]!
>
> **Cayo Marcio**
>
> **Acto I, escena v**

El control de la ciudad de Roma es una cuestión central en *Coriolano*. ¿Pertenece la ciudad al pueblo o tienen los patricios el derecho –y el deber– de gobernar como quieran?

Un pueblo ingrato

Esta obra coloca a un individuo contra la sociedad. La mayor batalla de Coriolano no es contra las fuerzas invasoras, sino contra su propio pueblo, que lucha por la igualdad y contra la injusticia. Los ciudadanos se perciben a sí mismos como el sustento de la ciudad, pero Coriolano los ve como una mancha en el paisaje. En su mente se sublevan «para doblegar la voluntad de la nobleza» (III, i) en lugar de, como dirían sus tribunos, luchar por sus libertades y sus derechos como seres humanos. El patricio Menenio presenta a la clase dirigente como compasiva y paternal: «los patricios tienen / por vosotros la solicitud más bondadosa» (I, i). Cree que la hambruna es culpa de los dioses y niega que los patricios acaparen grano. Sin embargo, Coriolano no sabe, ni quiere, ser un

asesor político, como sugiere Menenio: «Trae el corazón en la boca» (III, i). Tal como lo ve Coriolano, los plebeyos no merecían «que se les diera trigo gratis» (III, i) porque poco hicieron en el campo de batalla: «estando ya en la guerra, / sus motines y revueltas, en los que mostraron / más arrojo, no hablan en su favor» (III, i).

En otras palabras, Coriolano defiende la meritocracia (reservada a los patricios) y el statu quo, mientras que «las lenguas de la boca vulgar» (III, i) favorecen la democracia.

Visiones opuestas

Coriolano se estructura alrededor de la discusión y el debate. Shakespeare introduce varias perspectivas desde el principio. Algunos ciudadanos respetan a Coriolano por su valor, pero otros se burlan de él por ser un niño de mamá que solo lucha para complacerla. Las opiniones divergentes de los amotinados complican la percepción del público. ¿Deberíamos ponernos de parte de ese gentío airado que urde actos violentos? ¿Se basa ese propósito homicida en información precisa y por tanto es justificable?

A lo largo de los siglos, los lectores y espectadores también se han visto inclinados a interpretar la obra de diversas formas, lo cual ha producido una serie de lecturas alternativas y a menudo con visiones políticas opuestas. Coriolano se ha interpretado como un héroe y como un villano, y los plebeyos han sido acusados de ser peligrosamente volubles o bien se ha considerado que muestran un comportamiento justificado desde el punto de vista moral. La multitud alzada »

> Su espada, sello de la muerte,
> donde marcaba, hendía.
> De pies a cabeza
> era un manchón de sangre,
> cada uno de cuyos
> movimientos seguía el ritmo
> de moribundos gritos.
>
> **Cominio**
> **Acto II, escena II**

Este grabado del siglo XVIII representa a Coriolano con su madre. Ella ejerce una influencia clave: lo convence para que se presente al Senado y para que abandone sus planes de destruir Roma.

demuestra ser una fuerza peligrosa al amenazar con dirigir su furia contra sus propios tribunos.

Un mal político

Coriolano no destaca por su diplomacia. Hace enemigos con facilidad y casi es de extrañar que no lo asesinen antes. Es uno de los personajes más fascinantes y menos atractivos de Shakespeare. Como soldado patricio es valiente e imponente en el campo de batalla, pero tiene poco éxito en el terreno de la política, donde necesita la aprobación de los ciudadanos.

Coriolano es legendario, una máquina de matar; nunca encajará en la vida pública. «Decid más bien que soy / el que aparento ser» (III, II), declara cuando su madre lo anima a interpretar el papel de diplomático para recibir los votos de los ciudadanos. No sabe disimular; solo sabe decir lo que siente. Al final, su lengua mordaz y desatada, combinada con las maquinaciones de dos tribunos ávidos de poder, conduce a su destierro. Aunque los ciudadanos lo ven como una victoria, su seguridad ya no está garantizada. En un acto típico de arrogante desafío, Coriolano «exilia» a Roma y busca vengarse de la ingratitud de su pueblo.

Una voz firme

Aunque en la obra se oye la voz de muchos ciudadanos, es el tono inconfundible de Coriolano el que deja impronta en los oídos del público. Coriolano lleva consigo el carisma de una figura célebre y el terror de un monstruo mitológico. Cuando expresa su airado desprecio por la multitud romana, lo hace con sequedad y mordacidad: «¡A vosotros, / jauría de perros callejeros cuyo aliento / aborrezco como las miasmas de los pantanos / más pestilentes; cuyo afecto estimo / como los esqueletos / de insepultos muertos que me corrompen / el aire! ¡Yo os destierro!» (III, III). Su discurso es resuelto, poderoso y a menudo monosilábico. Cada palabra que

> A mí denme guerra, digo. Supera a la paz tanto como el día a la noche. Es animada, mete ruido y da mucho que hablar. La paz es una verdadera apoplejía, un letargo; embotada, sorda, amodorrada, insensible, productora de más hijos bastardos de lo que es la guerra destructora de hombres.
>
> **Criado primero**
>
> **Acto IV, escena V**

¿Controla el pueblo de Roma la libertad y la independencia de la ciudad o están esos asuntos solo en manos de un líder fuerte y resuelto cuya protección puede aplastar la voluntad colectiva?

Coriolano, interpretado aquí por Toby Stephens en una producción de la RSC de 1995, está cubierto de sangre tras la batalla de Corioles. Es un hombre de acción, no de palabras.

dice lo distancia más de los ciudadanos, hasta que parece elevarse por encima de ellos, pronunciando sus voces de condena como si fueran relámpagos: «Despreciando la ciudad por causa vuestra, / le vuelvo así la espalda. / ¡Hay un mundo en cualquier parte!» (III, III).

No importa lo ofensivo que pueda ser su discurso; el magnetismo de Coriolano es incuestionable. Antes de marcharse al exilio, dice a su madre: «Se me amará cuando no se me encuentre» (IV, I), y esas palabras reflejan la experiencia de muchos espectadores, ya que la obra pierde parte de interés cuando él deja el escenario. El pueblo de Roma se considera el corazón de la ciudad, pero Coriolano impone el valor del individuo, y es su personaje el que domina la obra y empequeñece el papel de los ciudadanos. Es demasiado autosuficiente y está demasiado seguro de sí mismo; siempre actúa «solo» (V, VI).

Una obra para todos los tiempos

Al escoger como base la traducción de Thomas North de las *Vidas paralelas* de Plutarco, Shakespeare presentó un periodo de la historia romana convulso y explosivo desde el punto de vista político. En los últimos años, los historiadores se han preguntado si Coriolano existió de verdad, aunque Plutarco sin duda lo vio como un personaje histórico, cuyo linaje se remontaba a los primeros reyes romanos.

Shakespeare y sus contemporáneos vivían una época de agitación social y política similar, en la que las insurrecciones y las revueltas por el grano también eran habituales. La elección del tema fue, pues, un asunto lleno de controversia, a la vez que de relevancia y de interés comercial: la obra ejemplifica la afirmación que hizo Ben Jonson en el prefacio del Primer Folio en 1623 sobre que Shakespeare –así como su obra– no era «de una época, sino de todos los tiempos». ■

> ¡Oh, madre, madre! ¿Qué habéis hecho? Mirad, los cielos se abren; los dioses miran abajo y se ríen de esta escena antinatural.
>
> **Coriolano**
>
> **Acto V, escena III**

¿Un héroe alemán?

El Coriolano de Shakespeare es un héroe ambivalente, y el público nunca está seguro de qué lado ponerse. A lo largo de los siglos esa ambivalencia ha dado pie a que *Coriolano* se utilice con fines políticos, tanto por ideologías de derecha como de izquierda, lo que se observa en especial en la Alemania del siglo XX, donde Shakespeare fue el dramaturgo más representado y todos los bandos reclamaron su legado.

Bajo el régimen nazi de las décadas de 1930 y 1940, se ensalzó la posición de Coriolano como líder fuerte en lucha contra un sistema democrático en declive, y se instó a los alemanes a ver a Hitler como una figura similar. Pero, para evitar la tragedia de la obra, era necesario que las masas lo siguieran sin dudar.

En la década de 1950, Bertolt Brecht hizo una adaptación, *Coriolano*, que recalcaba la lucha de clases de la obra y que realzaba el ataque del pueblo a sus líderes romanos corruptos. Bertolt Brecht trabajaba en la comunista Alemania Oriental y dedicó su pieza al proletariado alemán.

TU TE ENCUENTRAS CON COSAS QUE

MUEREN

YO CON COSAS RECIEN

NACIDAS

CUENTO DE INVIERNO (1609–1610)

EN CONTEXTO

TEMÁTICAS
Celos, sufrimiento, amor, esperanza, redención

ESCENARIOS
Invierno en Sicilia y verano, dieciséis años después, en Bohemia y Sicilia

FUENTE
1588 *Pandosto*, cuento en prosa romántico de Robert Greene.

LEGADO
1611 Primera representación en el Globe en mayo.

1754 McNamara Morgan ofrece una adaptación en el Covent Garden de Londres.

1802–1811 El actor John Philip Kemble ofrece una serie de superproducciones en Londres.

1881 La compañía del duque de Sajonia-Meiningen recorre Europa con una aclamada producción.

1912 La producción del director Harley Granville-Barker, de gran realismo psicológico, se estrena en el teatro Savoy de Londres.

1958 Una producción de Canadá muestra a Leontes como víctima, interpretado por Christopher Plummer.

2001 La producción de Nicholas Hytner para el Teatro Nacional de Londres sitúa el concurso de esquila en un concierto de *rock*.

2009 Sam Mendes inaugura su Bridge Project, colaboración angloamericana, con *Cuento de invierno*. Simon Russell Beale interpreta a Leontes y Ethan Hawke a Autólico.

Cuento de invierno combina el humor pastoril y el romance de *Como les guste* con la oscura intensidad de *Otelo*. Sin embargo, la obra tiene algo de enigmático. En época de Shakespeare, los cuentos de invierno los contaban las abuelas junto al hogar. Eran historias fantasiosas, normalmente con una sencilla y edificante moraleja. Como dice Mamilio, hijo de Leontes, cuando le propone un cuento a su madre, «Para el invierno es mejor un cuento triste» (II, i). Y eso es *Cuento de invierno* en más de un aspecto: una historia triste con final feliz, un cuento de pérdida y redención.

Invierno y tragedia

Los tres primeros actos están lejos del cuento de hadas; son de un dramatismo emocional tan sombrío como cualquier tragedia clásica. El rey de Sicilia, Leontes, se sorprende tanto de que su esposa Hermione logre convencer a su amigo de la infancia, Polixeno, de permanecer con ellos más tiempo del previsto, que sospecha que son amantes. Lo ofuscan los celos, que expresa con un lenguaje tan cargado de insinuaciones sexuales, que casi pierde el sentido. En el acto I, escena II, se refiere a los adúlteros y al marido engañado recurriendo a un imaginario fálico y lascivo: «O

> ¡Demasiado ardor! ¡Demasiado!
> Los excesos de amistad
> terminan en reunión de sangres.
> **Leontes**
> **Acto I, escena II**

mucho me equivoco o cornudos hubo siempre [...] Pobre consuelo es pensar que otros también tienen puertas / y que, como las mías, esas puertas se han abierto / contra su voluntad».

> Ahórrate, señor, las amenazas.
> El engendro con que quieres
> asustarme es lo que busco.
> **Hermione**
> **Acto III, escena II**

A medida que crece su obsesión, Leontes adopta un comportamiento errático, como Otelo, pero sin necesidad de un Yago que alimente sus recelos, pues su febril imaginación ya lo contiene todo. Es lo que él mismo compara, memorablemente, con una araña en la copa: si no te das cuenta, te la puedes tragar como si nada, pero si la ves, te entrarán náuseas.

Cuando la rabia de Leontes se acrecienta, este se lanza a destruir a sus seres queridos más cercanos: la separación de su madre mata a Mamilio, y el golpe de la muerte de su hijo mata a Hermione. Hasta que no pierde a su familia, Leontes no recobra el juicio y comprende el horror que ha desencadenado.

La primera parte de la obra es casi una tragedia en toda regla, donde toda la acción tiene lugar en tres breves actos, y no en los tradicionales cinco. Los celos de Leontes son como una erupción surgida de la nada que solo precisa de unos cientos de versos para alcanzar un punto de no retorno. A cierto público le cuesta aceptar esta reacción tan brusca y extrema. En apenas una hora de representación

Una producción de la obra el Teatro Nacional de Weimar (Alemania), en 2012, presentaba la corte siciliana como un entorno desapacible que recordaba a una Alemania reaccionaria del pasado.

escénica, se desarrolla toda la tragedia. Sin embargo, el final de esta tragedia en miniatura es algo diferente al de las demás. En las más largas, lo extremo del autodescubrimiento del protagonista implica que la única salida es la muerte. En *Cuento de invierno*, no obstante, Leontes está consternado pero vivo, y vivirá otros dieciséis años con el conocimiento de su error.

Cuando abandona el escenario, que no volverá a pisar hasta al cabo de una hora, Leontes jura hacer penitencia cada día: dice que las lágrimas serán su recreación (III, II), palabra que aquí tiene un doble significado: ya no obtendrá placer pero, más allá de eso, mediante las lágrimas se recreará, se recompondrá y alcanzará la redención.

La tragedia no termina con el duelo de Leontes. En una breve escena final, Antígono abandona a la hija del rey en tierras de Bohemia y le pone el nombre de Perdita, «la extraviada». Es el último desastre cometido por la locura de Leontes, que, sin embargo, parece el comienzo de un cuento de hadas, con una princesa abandonada. Y al puro estilo de los cuentos de hadas, encuentra al bebé un viejo pastor… después, eso sí, de que Antígono halle su final con una de las acotaciones más famosas de todos los tiempos: «Sale perseguido por un oso» (III, III). (Es posible que, en la primera representación de la obra, se utilizara un oso de verdad, pues había una popular fosa con osos cerca del teatro. Hoy, sea como sea que representen al animal, los directores suelen hacerlo de forma burlesca). Al entrar el viejo pastor y su hijo, con sus simpáticas y campechanas ocurrencias, la obra pasa repentinamente de la tragedia más oscura a la comedia romántica.

Un idilio pastoril

Al reanudarse la obra en el acto IV, estamos en otro mundo. El tiempo ha pasado, han transcurrido dieciséis años, y el escenario es la Bohemia rural de principios de verano. »

Geografía de la obra

Al trasladar la acción de *Cuento de invierno* de Sicilia a las tierras de Bohemia –en realidad una región sin litoral en el centro de Europa–, el lector moderno podría asombrarse ante algunas imprecisiones geográficas por parte de Shakespeare. No hay pruebas de que el autor saliera nunca de Inglaterra, y se basó en distintas fuentes para elegir dónde ubicar las acciones –la mayoría en torno al Mediterráneo, donde tienen lugar 31 de sus 38 tramas. La Roma y el Egipto de *Julio César* y *Antonio y Cleopatra* salen de Plutarco; la Venecia de *Otelo* y *El mercader de Venecia* provienen seguramente de libros y novelas de viajes como *The Unfortunate Traveller* (El viajero infortunado) de Thomas Nash, publicada en 1594, y el retrato de Troya de *Troilo y Crésida* procede de la *Ilíada*.

Aun así, no hay que tomarse literalmente las localizaciones de todas las obras. La Bohemia de *Cuento de invierno*, como la Atenas de *Sueño de noche de verano* o las Ardenas de *Como les guste*, representaban para el público de Shakespeare un idilio exótico y un tipo de escapismo.

El ambiente es absolutamente cómico y romántico, con la pequeña Perdita, ahora una joven pastora, galanteada por Florizel, hijo de Polixeno, en la fiesta de la esquila.

Pocas obras experimentan un cambio de género tan radical. De hecho, este es tan repentino que algunos críticos han etiquetado *Cuento de invierno* como una de las *problem plays* (obras problema) de Shakespeare. Hasta cierto punto, refleja el gusto de la época por las «tragicomedias», desarrolladas por dramaturgos como John Marston, aunque ninguna de las tragicomedias contemporáneas ofrecen el tajante cambio a medio relato de *Cuento de invierno*.

Una pintura romántica de Augustus Leopold Egg de 1845 representa a Autólico cantando en el acto IV, escena IV. Una producción británica de aquel año omitió ciertas «faltas de decoro» de la obra.

Es costumbre clasificar esta obra junto con *La tempestad*, *Pericles* y *Cimbelino*, por ser todas tardías. En ocasiones se las describe como «romances» por un cierto parentesco con los poemas medievales que hablaban del amor cortés en parajes fantásticos.

El marcado cambio a media obra de *Cuento de invierno* es excepcional. Aun así, presenta la misma estructura sencilla en tres partes que muchas de las obras shakesperianas, incluidas *Como les guste* y *Sueño de noche de verano*, obras que empiezan con un problema en el ordenado mundo «real» de la corte; luego se deslizan al mundo de la naturaleza, donde los problemas se desarrollan, antes de regresar a la corte para que se resuelva todo. *Cuento de invierno* funciona así. La diferencia clave está en que el problema del mundo real, el de la corte de Leontes, se llega a desarrollar plenamente, hasta convertirse en una tragedia completa antes de que empiece el viaje sanador a la naturaleza. El problema reviste tal dificultad, que ni Leontes ni Polixeno lo pueden resolver por sí solos; los únicos capaces de solucionarlo serán sus hijos.

El paso de Sicilia a Bohemia es, en ciertos aspectos, una re-generación, un reflejo de la constante renovación que experimenta la naturaleza. Tras los rigores del invierno, la primavera trae nueva vida; la naturaleza es un continuo ciclo de muerte y renacimiento. El viejo pastor que encuentra a la extraviada Perdita evoca dicho renacer al decir: «Tú te encuentras con / cosas que mueren, yo con cosas recién nacidas» (III, III).

El renacer del verano

A continuación, la parte bohemia de *Cuento de invierno* simboliza un renacer. La estructura de la obra, con o sin intención, reproduce la historia

Las partes diferenciadas de la obra siguen el ciclo de muerte, renacimiento y renovación de la naturaleza. A la tragedia invernal la reemplaza el renacimiento del verano; los problemas se solucionan y la vida continúa. —— Sicilia —— Bohemia

del renacer europeo, el Renacimiento. La historia de Leontes es una tragedia oscura de estilo griego ambientada en el Mediterráneo clásico. El de Perdita y Florizel es un romance como los que se producían en Europa, y ambientado en Bohemia. Quizá Shakespeare quería mostrar que la llama clásica se estaba renovando a manos de una nueva generación europea.

En *Sueño de noche de verano*, los desventurados amantes huyen al bosque para consumar su romance. En *Cuento de invierno*, en cambio, cuando Polixeno le prohíbe a su hijo que se case con la (en apariencia) humilde Perdita, los jóvenes enamorados se escapan del fantasioso mundo del verano en Bohemia rumbo a la glacial corte siciliana. Este retorno los erige en redentores, pues aportan vida y calor de regreso a la gélida Sicilia de Leontes. Lo cierto es que su vuelta restituye, literalmente, la vida, pues, en el insólito clímax de la obra, una estatua de Hermione cobra existencia.

Estatua redentora

Se ha discutido mucho sobre esa estatua. ¿Adquiere vida milagrosamente, o Hermione se ha pasado dieciséis años escondida, esperando ese momento? Surgen indicios de que se ha estado ocultando cuando se dice que Paulina lleva visitando la casa desde que muriera ella. Pero lo que tiene de poco habitual todo este momento es que nosotros, el público, no lo vemos venir. La mayoría de las obras de Shakespeare recurren a la ironía dramática: nosotros sabemos más que algunos de los personajes, y el drama llega cuando estos descubren al fin la verdad. En *Otelo*, por ejemplo, sabemos que a este lo ha engañado Yago, y nos quedamos clavados en la butaca hasta el instante en que Otelo averigua lo que nosotros ya sabíamos. Pero que Hermione regrese a la vida es un giro de la trama absolutamente inesperado. Al final del acto III, Paulina dice que Hermione ha muerto, y su personaje es tan honesto que no tenemos motivo para dudar de ella.

> Los narcisos, que preceden a la osada Golondrina, y tan hermosos que hechizan a los vientos de marzo [...]
> **Perdita**
> Acto IV, escena IV

Para algunos críticos, este giro resulta tan increíble que consideran que resta fuerza a la obra. Pero la sorpresa de la estatua viviente es deliberada por parte de Shakespeare, quien, por medio de Paulina, reconoce que la resurrección es a duras penas creíble: «Si les dijesen que está viva, habría aquí / un incrédulo murmullo, como si oyeran un cuento» (V, iii). Y ahí radica la respuesta. ¿Se espera de nosotros un «murmullo», que nos entre la risa y nos marchemos del teatro no apesadumbrados sino sonriéndonos ante el maravilloso absurdo? Puede, entonces, que las palabras de Paulina, «Felices ganadores» (V, iii), sean para nosotros: Shakespeare nos ha regalado la esperanza de que puedan redimirse hasta los errores más terribles. ■

PENDE COMO FRUTA

DE MIS BRAZOS HASTA QUE EL
ARBOL MUERA, ALMA MIA
CIMBELINO (1610–1611)

PERSONAJES

Cimbelino Rey de Britania en tiempos de la natividad de Jesucristo.

Imogenia Hija única de Cimbelino y esposa de Póstumo, disfrazada después de paje Fidelio.

Guiderio Uno de los dos hijos perdidos de Cimbelino, conocido como Polidoro.

Arvirago El otro hijo perdido de Cimbelino, conocido como Cadwal.

Reina Segunda esposa de Cimbelino y madrastra de Imogenia. Es una mujer malvada.

Cloten Hijo zafio de la reina y de su primer marido.

Belario Noble inglés desterrado que vive en Gales y se hace llamar Morgan.

Cornelio Médico de buen corazón.

Póstumo Leonato Huérfano adoptado y criado por Cimbelino; esposo de Imogenia.

Pisanio Criado de Póstumo.

Filario Amigo de Póstumo.

Giacomo Amigo italiano de Filario, taimado y seguro de sí mismo.

Cayo Lucio Embajador romano, luego general romano.

Helena Dama de honor de Imogenia.

Un francés, un holandés y un español Amigos de Filario.

Cimbelino destierra a su hijo adoptivo, **Póstumo**, por casarse en secreto con su hija Imogenia.

Escondido en la alcoba de **Imogenia, Giacomo la ve dormir semidesnuda** y le roba una prenda de amor que le había entregado Póstumo.

Después de apremiar a Cimbelino para que desafíe a Roma, **la reina obtiene «veneno»** para Póstumo.

I, I

II, II

III, I

Acto I

Acto II

I, IV

II, IV

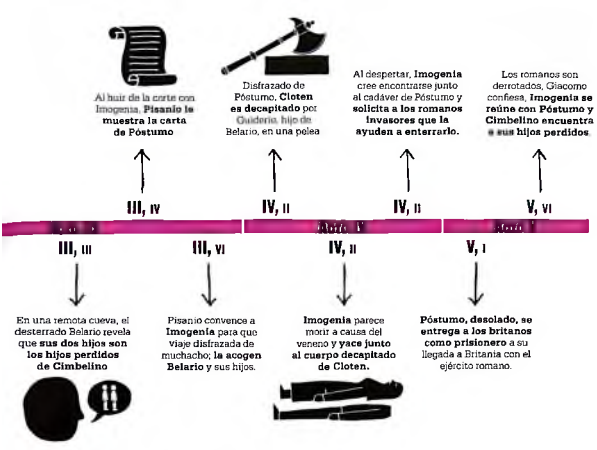
En Roma, **Póstumo apuesta con Giacomo** a que Imogenia se resistirá ante cualquier tentativa de seducción

Convencido de que Giacomo se ha acostado con Imogenia, **Póstumo envía una carta a Pisanio** pidiéndole que la mate.

Cimbelino, rey de Britania, destierra a Póstumo, su hijo adoptivo, por haberse casado con su hija Imogenia, cuando la reina deseaba que el necio de su hijo Cloten desposara a la joven. Póstumo huye a Roma, donde Giacomo apuesta con él que es capaz de seducir a Imogenia; sin embargo, cuando Giacomo llega a Britania, ella se le resiste. La malvada reina le pide un veneno a Cornelio, pero este le entrega un brebaje para dormir.

Giacomo se cuela en el dormitorio de Imogenia escondido en un arca. La ve semidesnuda y le roba un brazalete regalo de Póstumo. De vuelta en Roma, se lo enseña a Póstumo y le describe el cuerpo de Imogenia como prueba de que se ha acostado con ella. Póstumo le da a Giacomo el anillo de Imogenia y jura vengarse de ella.

Cimbelino se niega a pagar el tributo que Roma le impone, por lo que el embajador romano Lucio declara la guerra entre Roma y Britania. En Gales, el exiliado Belario les habla de sus viejos tiempos a los dos hijos de Cimbelino, Guiderio y Arvirago, a quienes él robó. Pisanio recibe una carta de Póstumo en la que le pide que mate a Imogenia, pero no le obedece



y huye con la joven a Milford Haven, donde ella espera encontrar a Póstumo con el ejército romano. La reina le ha dado a Pisanio «veneno» para Póstumo. En Gales, Pisanio le muestra a Imogenia la carta de Póstumo y ella le ruega que la mate, pero él la convence para que siga al ejército romano disfrazada. Cloten va tras de Imogenia vestido de Póstumo. Ella, exhausta y bajo la apariencia del joven Fidelio, halla cobijo con Guiderio y Arvirago.

Imogenia se toma la «medicina» que Pisanio le da sin saber qué es. Cloten desafía a Guiderio, quien regresa con la cabeza de su contrincante. Arvirago encuentra a Imogenia, aparentemente muerta, en la cueva. Belario la recuesta junto al cuerpo decapitado de Cloten y cuando ella, al despertar, ve el cadáver, cree que se trata de Póstumo y que Pisanio y Cloten la han traicionado.

Lucio, ahora general del ejército romano, toma a Imogenia como criada. Póstumo se arrepiente de haber pedido a Pisanio que matara a Imogenia y se enrola en el ejército britano vestido de soldado pobre. Gracias a Belario y sus hijos, los britanos vencen a los romanos. Póstumo se disfraza de romano y se entrega prisionero. Sueña con sus parientes fallecidos y con el dios Júpiter clamando justicia. Belario y sus hijos son recompensados. La reina muere y su maldad queda al descubierto. Los romanos cautivos son llevados ante Cimbelino. Imogenia, todavía disfrazada, ve a Giacomo con el anillo de Póstumo. Giacomo reconoce haberle mentido a Póstumo, y este confiesa su papel en la «muerte» de Imogenia. Ella revela que está viva, pero Póstumo no la reconoce. Pisanio ratifica que se trata de Imogenia y esta y Póstumo vuelven a unirse. Belario desvela que los dos chicos son los hijos perdidos de Cimbelino.

EN CONTEXTO

TEMÁTICAS
Celos, engaño, sufrimiento, esperanza, amor, redención

ESCENARIOS
La corte de Cimbelino en la antigua Britania, Roma, una cueva y, luego, Milford Haven (Gales)

FUENTES
1353 La trama de la apuesta del *Decamerón* de Boccaccio.

1587 El trasfondo histórico procede de las *Crónicas* de Holinshed.

LEGADO
1610 Es posible que las primeras representaciones tuvieran lugar en el teatro cubierto Blackfriars de Londres.

1611 Primera representación de la que tenemos constancia.

1634 Se ofrece en el palacio de Whitehall una representación para Carlos I el día de Año Nuevo.

1770 La actriz norteamericana Nancy Hallam realiza una célebre interpretación de Imogenia.

1837–1867 La popular actriz Helen Faucit da vida a una Imogenia que es un paradigma de calma y virtud.

1896 Ellen Terry encarna a una Imogenia más franca.

1988 Tres importantes producciones en Reino Unido, entre ellas la de Peter Hall en el Teatro Nacional, confirman la grandeza de la obra *Cimbelino*.

Cimbelino es una de las obras más extrañas de Shakespeare, un relato de oscuro romanticismo que narra la historia del desorientado rey de la antigua Britania, Cimbelino, cuyos errores de juicio le arrebatan a dos hijos y a su admirable hija Imogenia, aunque, al final, todo queda restituido. Ante tan enrevesada trama, muchos críticos la tacharon de embrollo ridículo, si bien hoy en día se acostumbra a reconocer lo cautivadora que resulta en escena.

La obra se basa, en parte, en el histórico rey Cunobelino, quien gobernó en el sur de Inglaterra hacia la época en que nació Jesús. Shakespeare encontró su historia en las famosas *Crónicas de Inglaterra, Escocia e Irlanda* de Raphael Holinshed, donde aparece como Kymbeline. Con todo, la historia que Shakespeare entreteje en su *Cimbelino* tiene muy poco que ver con cualquier verdad histórica. De hecho, al autor parecen traerle sin cuidado las incongruencias históricas. Por ejemplo, cuando al héroe Póstumo lo destierran de la antigua Britania, termina en Roma en la época del Renacimiento. Allí, los compañeros de Póstumo, con nombres italianos como Filario o Giacomo, hablan anacrónicamente de Francia y de Inglaterra. Y cuando el general romano Lucio llega con su ejército a Britania, arriba al puerto de Milford Haven, al oeste de Gales, adonde arribó Enrique Tudor en 1485 para reclamar el trono de Inglaterra como Enrique VII. Por otra parte, el médico de la corte britana se llama Cornelio, nombre que recuerda al famoso mago alemán del siglo XV Cornelio Agripa, mientras que Póstumo resulta un nombre muy extraño para un antiguo britano o para cualquiera en general.

> Ya no temas del sol
> los ardores ni del
> invierno la cólera aciaga.
> Cumpliste en la tierra
> tus labores, volviste a tu
> casa, ganaste tu paga.
> En cenizas y polvo toda
> mocedad mudará algún
> día la cruel edad.
> **Guiderio**
> **Acto IV, escena II**

> Perdón es la palabra para todos.
> **Cimbelino**
> **Acto V, escena VI**

Mosaico de influencias

Es muy probable que este aparente batiburrillo no se deba a la falta de rigor por parte de Shakespeare, sino a una asociación deliberada para crear una obra que fuera significativa para la época, pero también tuviera fuerza mítica. *Cimbelino* tiene algo de cuento de hadas –la madrasta malvada, los príncipes perdidos que viven en una cueva, la bella durmiente...– y algo de tragedia.

Shakespeare aporta toda una serie de elementos de sus anteriores obras. Cuando Póstumo, engañado por las mentiras de Giacomo, se pone horriblemente celoso, nos recuerda a Otelo y sus celos crimi-

La compañía londinense Cheek-by-Jowl ofreció en 2007 una producción de gran carga emocional. Tom Hiddleston hizo el doble papel de Póstumo y Cloten. Jodie McNee interpretó a Imogenia.

nales hacia Desdémona alimentados por Yago. Asimismo, cuando Imogenia despierta de su profundo sueño y descubre al que parece su esposo fallecido, nos acordamos de Julieta al despertar junto a Romeo muerto.

No es fácil seguir la compleja trama, pero en sus tres hilos principales –la historia de Imogenia y Póstumo, la pérdida de Cimbelino de sus dos hijos y el conflicto entre Britania y Roma– resuenan obras previas de Shakespeare, aunadas aquí en un enredo que se desarrolla velozmente.

Una heroína sin par

La historia de Imogenia y Póstumo es el núcleo emocional de la obra. Con este personaje femenino, Shakespeare creó a una de sus heroínas más admiradas: firme, fiel, valiente y resuelta. Al principio de la obra, se describe a Póstumo como un héroe loable, compañero más que adecuado para ella. Pero en cuanto se aleja de su lado, allá en Roma, toda su nobleza se esfuma y, con extrema facilidad, cae en las garras de un burdo machismo. No solo accede a apostar con Giacomo que no logrará seducirla, sino que se cree a la primera que lo ha conseguido. Luego, en un acto tan hipócrita y cruel que resulta nauseabundo, envía dos cartas: una a Imogenia para declararle su amor eterno y otra a Pisanio pidiéndole que la mate. Por suerte, este, quizá el auténtico héroe de la obra, rechaza la orden de Póstumo y ayuda a la joven a huir disfrazada para tratar de enderezar el entuerto. No es de extrañar que muchos críticos hayan vituperado a Póstumo por ser un marido indigno de la impar Imogenia. La crítica feminista ha hecho hincapié en los estereotipos que retratan a las mujeres como vírgenes o bien como prostitutas, y que ven ejemplificados en la apuesta. Pero puede que el tema sea otro.

Un terreno intermedio

La corte britana se desgarra entre la decadente corrupción y el falso honor de Roma y la tosca inocencia del salvaje Gales, donde los hijos perdidos de Cimbelino, Guiderio y Arvirago, se crían con Belario en una cueva. Incluso Póstumo, ejemplo de virtud, se vuelve un poco veleta en el competitivo universo de Roma, donde los hombres intercambian guantazos verbales sobre vacuas ideas del honor –por ejemplo, quién pertenece al país donde las mujeres son más puras. En el mundo natural, lejos de las influencias que pervierten, Guiderio y Arvirago crecen como hombres honrados y leales. «No más que ellos dos / valdría cualquier gran hombre en la corte / diminuta de esta cueva» (III, vi), exclama Imogenia en el momento de conocerlos; por supuesto, no tiene ni idea de que son los hermanos a los que perdió.

La oposición entre la corte y el campo es un tópico común en varias obras shakesperianas. En *Sueño de noche de verano*, *Como les guste* y *Cuento de invierno*, los personajes se adentran en la naturaleza para aprender a ver las cosas con nuevos ojos antes de regresar a la corte una vez recobrados los sentidos. La diferencia »

en *Cimbelino* es el tercer lugar, que se ubica entre la Roma civilizada y la salvaje Gales: la corte britana. Es como si Cimbelino, o Britania, tuviera que elegir entre ambos.

Al final, Cimbelino no deberá tomar ninguna decisión. Sella la paz con Roma y vuelve a recibir en el redil a sus dos hijos criados en Gales. La reina, que avivó la discordia animando a Cimbelino a desafiar a Roma e intentando colocar a su hijo Cloten en el lugar de los gemelos extraviados, muere. Puede que el mensaje de la obra sea la reconciliación, lo cual no pasaría desapercibido al público al decir el rey: «Que las insignias de Roma y / de Britania ondeen juntas. [...] Con sangre en las manos todavía / jamás de una guerra nació tal armonía» (V, vi).

Ecos contemporáneos

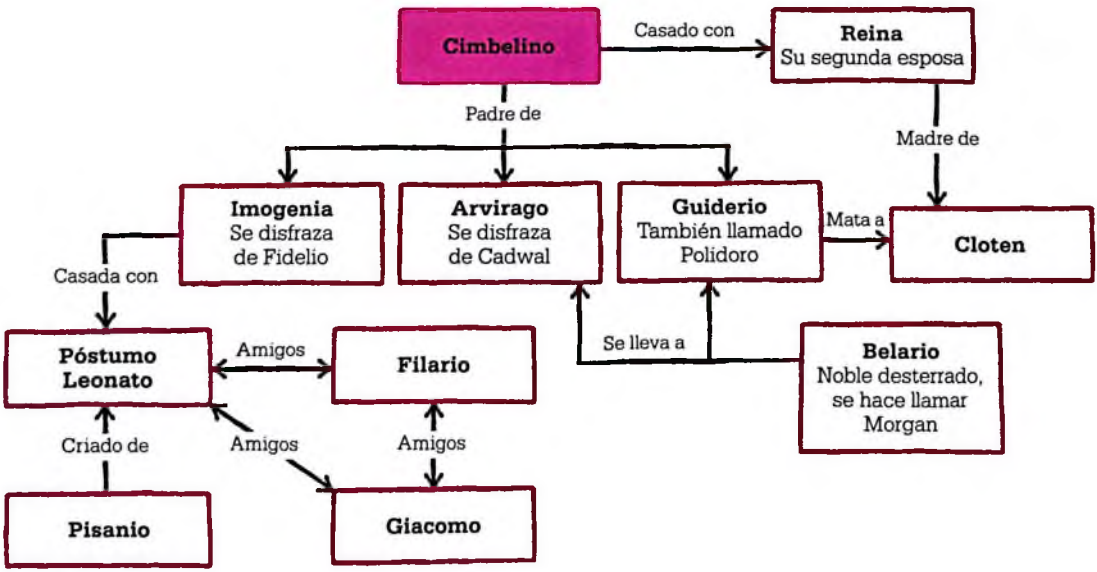
El propósito de la obra podría hacerse más evidente si se contempla en su contexto histórico. La batalla por el alma de Britania aún era enardecida. La reforma luterana llevaba ventaja, pero la presencia del catolicismo seguía siendo enorme; la amenaza del regreso católico era muy real, como demostrara la «conspiración de la pólvora» en 1605. En Roma, un francés, un español y un italiano (Giacomo) –un hombre de cada uno de los principales países católicos– se aprovechan de Póstumo, mientras que el holandés, procedente de una tierra mayoritariamente protestante –y que por entonces lucha para independizarse de la católica España–, guarda silencio.

Hay muchas posibilidades de que *Cimbelino* se representara ante el rey Jacobo I de Inglaterra (y VI de Escocia), quien seguro que supo ver las conexiones entre la ficción y la realidad. Él, como Cimbelino en la obra, era el rey de toda Britania, ya que unió a Inglaterra, Escocia, Gales e Irlanda por primera vez bajo la persona de un mismo monarca. Y, como Cimbelino también, tuvo dos hijos y una hija. Además, en aquel preciso momento estaba, como Cimbelino al cierre de la obra, iniciando negociaciones con Roma para alcanzar la paz.

> No os arrodilléis. Mi poder sobre vos os indulta, Mi rencor es el perdón. Vivid, y sed mejor desde ahora.
>
> **Póstumo**
>
> **Acto V, escena VI**

Al público de la época no se le pasaría por alto el hecho de que la

La corte de Cimbelino



En una producción japonesa de *Cimbelino* en el Barbican (Londres) en 2012, Yukio Ninagawa (centro) aportó una grandeza épica al papel del rey. Fue un relato de la historia colosal, impetuoso y enérgico.

intervención crucial en *Cimbelino* procede de Gales, hogar de la dinastía Tudor, que había gobernado Inglaterra hasta el ascenso de Jacobo al trono tras la muerte de Isabel I en 1603. El punto central de la acción es Milford Haven, al oeste de Gales, localidad que no pintaba nada en la historia de la antigua Roma o de la antigua Britania, pero que por ser adonde Enrique Tudor arribó para iniciar la dinastía Tudor, que acabaría poniendo fin a la guerra de las Dos Rosas, su nombre aún resonaba con fuerza en la Inglaterra de Shakespeare.

Historia y mito

Por supuesto, Roma no es solo la ciudad contemporánea que Póstumo se encuentra, sino que también simboliza la antigua, la clásica, la Roma de Augusto, cuando la mayor parte de Europa, incluida Britania, estaba unificada bajo la relativa paz del Imperio romano, la *Pax Romana*. Dicha época era también la de los dioses clásicos; es el dios romano Júpiter el que se le aparece a Póstumo y le promete justicia y el retorno de Imogenia. De hecho, la liberación de esta llega de un Gales inmerso en el mito céltico. Al final, Cimbelino promete marchar sobre la ciudad de Lud –Londres, que lleva ese nombre por el rey celta de Britania y mítico dios Lud– hasta el templo del dios clásico Júpiter.

La escena final, donde se esclarecen todos los enredos de la intrincada trama, fue vilipendiada antaño por su alta improbabilidad, aunque hoy los críticos coinciden en que resulta de una efectividad deslumbrante en escena. Es casi imposible no emocionarse con la confesión de Giacomo y los alaridos de Póstumo al arremeter contra Imogenia… antes de que todo quede al descubierto, los amantes se reúnan, Cimbelino recupere a sus dos hijos y todo el mundo se reconcilie, salvo la reina malvada quien, oportunamente, está muerta. Por lo visto, el mensaje es que, por improbable que parezca, la paz y el perdón se pueden lograr si se intenta que así sea. ■

Giacomo e Imogenia

El soliloquio de Giacomo al introducirse en la alcoba de Imogenia es de una sensibilidad que cautiva los oídos; y, según algunos críticos, convierte al público en cómplice del acto.

Después de salir de un arca en la alcoba, Giacomo describe a la durmiente Imogenia con un exquisito lenguaje poético: «Su aliento perfuma la alcoba. / Sobre ella inclina la vela su llama, / quiere adivinar entreabriendo sus párpados / las luces veladas por las celosías, de un blanco / y de un azul robados al añil del cielo» (II, ii). La distintiva marca en su seno, «como los estambres escarlatas / de las prímulas», es una imagen de tal pureza natural que fácilmente perdonamos la intrusión que se está cometiendo.

Con su lenguaje seductor, el joven intenta presentar incluso la violación como algo hermoso: compara su acto con la brutal violación de la noble Lucrecia a manos del antiguo rey romano Tarquino, de tal modo que suena a un acto de ternura. Tan poética pornografía lo convierte en un discurso de lo más perturbador.

SOMOS DE LA MISMA MATERIA QUE LOS SUEÑOS

LA TEMPESTAD (1610–1611)

PERSONAJES

Próspero Duque de Milán, exiliado, que vive en una isla mágica donde ha naufragado junto con su hija, después de que su hermano Antonio lo abandonara en el mar.

Miranda Hija de Próspero, tiene quince años y fue exiliada junto con él.

Antonio Hermano de Próspero, duque usurpador de Milán.

Alonso Rey de Nápoles.

Sebastián Intrigante hermano de Alonso.

Fernando Hijo de Alonso que se enamora de Miranda.

Gonzalo Honesto cortesano napolitano que le permite a Próspero llevarse sus libros al exilio.

Adrián y Francisco Nobles napolitanos.

Trínculo Bufón de Alonso.

Stéfano Mayordomo ebrio de Alonso.

Capitán y contramaestre Tripulantes a bordo del barco sacudido por la tempestad.

Ariel Genio mágico del aire, atrapado por la fallecida bruja Sicorax pero liberado por Próspero para servirle.

Calibán Monstruoso hijo de Sicorax hecho esclavo por Próspero. Encuentra a un nuevo amo en Stéfano.

Iris, Cebes y Juno Genios que aparecen en la mascarada como ninfas.

Antonio, Alonso y su hijo **Fernando** son arrojados a la costa de una **isla** aparentemente **desierta.**

I, I

Próspero cuenta cómo se convirtieron en **sirvientes suyos** el **genio Ariel** y el **bruto Calibán**.

I, II

Antonio y Sebastián planean matar a Alonso cuando este duerma, pero Ariel lo despierta.

II, I

Acto I | **Acto II**

I, II

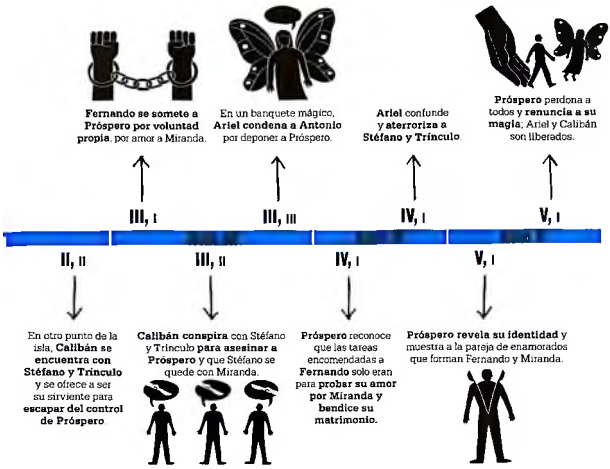
Próspero le revela a su hija **Miranda** que su hermano **Antonio** se embriagó de poder y **lo desterró**.

I, II

Fernando, que se separa de los demás debido a la magia de Próspero, **conoce a Miranda y los dos se enamoran**.

El barco en el que viajan Alonso y Antonio queda atrapado en una tormenta y naufraga en una isla desconocida. Desde la costa, el hechicero Próspero asegura a su preocupada hija, Miranda, que es él quien ha provocado la tempestad y que todos los ocupantes están sanos y salvos. Entonces le cuenta que, tiempo atrás, él fue duque de Milán, hasta que su usurpador hermano Antonio lo echó a la mar en plena tormenta, hace doce años, cuando Miranda era pequeña. Arrojado a la isla, Próspero recurrió a sus conocimientos para convertir en sirvientes suyos a Ariel, el genio mágico de la isla, y a Calibán, hijo de la bruja Sicorax, que está siendo castigado por intentar violar a Miranda.

El hijo de Alonso, Fernando, conoce a Miranda y se enamoran, pese a la fingida desaprobación de Próspero. Ariel duerme a Alonso y a la mayor parte de sus acompañantes, que temen que Fernando se haya ahogado. Antonio y Sebastián conspiran para matar a Alonso y al buen Gonzalo, quien sueña con una comunidad donde todos puedan vivir felices. Ariel despierta a los hombres antes de que Antonio y Sebastián puedan causar



ningún daño. Por su parte, Calibán se encuentra con el ebrio Stéfano y con Trínculo y los toma por dioses.

Próspero encadena a Fernando y le obliga a cargar leños, a lo que el otro obedece por amor a Miranda. Esta se compromete en matrimonio con Fernando. Calibán les cuenta a Stéfano y a Trínculo que es esclavo de Próspero, pero que será el suyo y que Stéfano se podrá quedar con Miranda si le ayudan a matar a su amo. Ariel siembra cizaña entre ellos poniendo en boca de Trínculo palabras desafiantes. Luego hace aparecer al son de la música un banquete mágico para Alonso y sus compañeros pero, antes de que estos puedan comer, condena a Antonio por suplantar a su hermano.

Próspero reconoce que solo estaba poniendo a Fernando a prueba y da su bendición para la boda. A modo de celebración, conjura a los genios para una mascarada mágica con cantos y bailes de ninfas. De pronto se acuerda de que Stéfano, Trínculo y Calibán planean su muerte, por lo que interrumpe el baile y ordena a Fernando y a Miranda que se escondan. Stéfano y Trínculo, atraídos por los atuendos mágicos de Próspero, son luego aterrorizados por unos espíritus transformados en perros. Con Próspero vestido de mago, Ariel le cuenta que Alonso y los demás están muy arrepentidos. Conmovido por la piedad de Ariel, Próspero decide perdonar lo que le hicieron. Los reúne a todos dentro de un círculo mágico y les revela su identidad; luego les muestra, para su asombro, a Miranda y a Fernando jugando al ajedrez. Stéfano, Trínculo y Calibán también quedan perdonados. Al embarcarse todos para celebrar la boda en Nápoles, Próspero libera a Ariel y renuncia a su magia, y pide al público que aplauda para liberarle a él.

EN CONTEXTO

TEMÁTICAS
Lealtad, servidumbre, libertad, amor, magia

ESCENARIO
Una isla mágica, en el Mediterráneo, posiblemente

FUENTES
8 D.C. La obra es original, pero está inspirada en las *Metamorfosis* de Ovidio.

1603 El ensayo de Michel de Montaigne «Sobre los caníbales».

1610 Las noticias sobre el naufragio del *Sea Venture*.

LEGADO
1610 La primera representación es, quizá, en el Blackfriars de Londres.

1611 La obra se representa ante el rey Jacobo I en el palacio de Whitehall.

1667 John Dryden y William Davenant ofrecen un gran espectáculo con el título de *La tempestad o La isla encantada*.

1857 La puesta en escena de Charles Kean en el teatro Princess (Londres) ofrece una secuencia de la tormenta que encandila a Hans Christian Andersen.

1930 John Gielgud interpreta a Calibán en el Old Vic de Londres; se convertirá también en un aclamadísimo Próspero.

1945 En Nueva York, Canada Lee es el primer Calibán negro, al empezarse a ver paralelismos con la historia de la esclavitud.

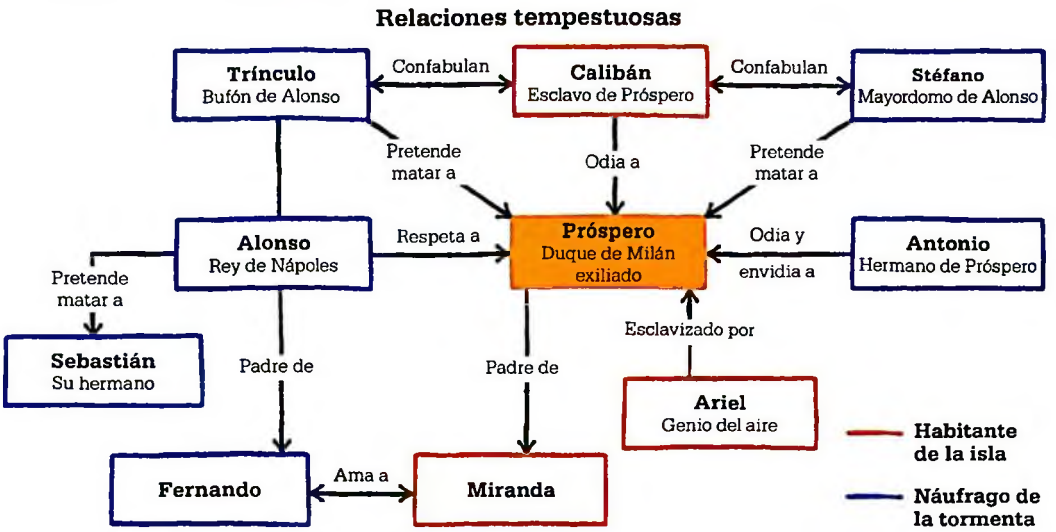
2004 Se estrena en Londres una destacada ópera de la obra escrita por Thomas Adès.

La tempestad, ambientada en una isla encantada que gobierna el hechicero Próspero, es una obra llena de magia y prodigio, con un hermoso texto poético y un imaginario fantástico. El modo en que se abre es el más espectacular de todas las obras de Shakespeare: la potente tempestad que le da nombre. Por otro lado, es a su vez una de las obras más difíciles de descifrar, un misterio que ha suscitado innumerables horas de debate y ha inspirado interpretaciones radicalmente distintas. Puede que en ese mismo misterio esté la clave de todo su poder.

La tempestad es tal vez la última obra que Shakespeare escribió solo, y hay interpretaciones que giran en torno a este detalle biográfico. Los críticos de hace un siglo empezaron a calificarla de obra «tardía», arguyendo que era la culminación de la obra del Bardo, su canto del cisne. Consideraron a Próspero un retrato del propio Shakespeare, pues crea de la nada la tormenta y la magia de la isla así como el escritor creaba la suya en el escenario. El evocador discurso de Próspero, que pone fin a la mascarada nupcial, se interpretó como la apesadumbrada despedida del mismo Shakespeare: «la función ha terminado. Como te dije ya, / estos actores no eran sino espíritus; / se han disipado en el aire, en el ingrávido aire, / y, como la infundada trama de esta visión, / torres orladas de nubes, espléndidos palacios, / templos solemnes, y hasta el mismísimo globo, / sí, y con él quienes lo hereden, han de disolverse / y, tal como esta tramoya insustancial, / se desvanecerán sin dejar rastro» (IV, I).

En efecto, suena a poética despedida de un gran mago del teatro. Pero la obra no termina aquí: las palabras de Próspero son un conjuro para dormir a Fernando y a Miranda mientras él se ocupa de la conspiración en su contra. Ni Próspero ni Shakespeare han acabado todavía. Y si el primero es realmente el segundo, este ha pintado un retrato poco halagador: hasta que el genio mágico Ariel no le enseña a Próspero el valor de la bondad al final de la obra, este no adquiere la sabiduría

Este aguafuerte del siglo XIX, de Robert Dudley, muestra a los alarmados Alonso, Antonio, Sebastián y Gonzalo al toparse con el banquete de los genios. Invisible para ellos, Próspero los observa.



del perdón. Hasta entonces se muestra orgulloso, vengativo y algo tirano. Cuando Próspero crea la tempestad para que Alonso y Antonio vayan a parar a su isla, lo mueve la venganza, no la reconciliación; además, recurre a la magia no para liberar sino para esclavizar a Ariel y a Calibán.

¿Arte o naturaleza?

Pocos críticos dirían hoy en día que Próspero es un retrato directo de Shakespeare o que *La tempestad* es una obra autobiográfica. Aun así, existen paralelismos entre el papel de Próspero y el trabajo de dramaturgo: la palabra clave es «arte». Del mismo modo que el «arte» de Próspero controla por medio de la magia a Ariel y a Calibán y atrae a la isla a quienes tanto daño le hicieron, también el «arte» del dramaturgo crea una isla encantada sobre un sencillo escenario de madera.

La obra se pregunta qué significa ser humano, y el arte, según los filósofos humanistas de la época, era la más elevada expresión de humanidad. El arte es lo que eleva a los humanos por encima de la naturaleza más «básica»; lo que distingue a Próspero del bruto y primario monstruo Calibán.

Shakespeare hace juegos de palabras con los dos significados de *art* (arte) en inglés: como sustantivo para «habilidad» y como forma, hoy arcaica, del verbo «ser» en segunda persona del presente. Lo hace en un par de ocasiones, cuando advierte a Miranda de que ignora su propia identidad (I, II) y luego, solo unos versos más abajo, cuando la llama «arte mío» al quitarse la capa. El interrogante sobre qué constituye la esencia de la humanidad –si las artes mágicas de un gran erudito como Próspero o bien el «ser» sin más– está en el núcleo de la obra.

Artes liberales y ocultas

Desde la época clásica, los estudiantes aprendían artes liberales, es decir, las capacidades necesarias para ejercer un papel activo en la vida civil, y Próspero, siendo duque de Milán antes de su exilio, fue «impar en las artes liberales». Pero los estudios lo absorbieron tanto que se sumergió en artes más profundas y descuidó el mundo real. Vemos aquí, en cierto modo, un eco del doctor Fausto de la célebre obra homónima que Christopher Marlowe escribió en la década de »

> Yace tu padre hondo en el mar
> y de sus huesos se hace coral;
> son ahora perlas lo que eran ojos;
> todo cuanto parece desvanecido
> el mar lo cambia con sus antojos
> en algo extraño, nuevo
> y más rico.
>
> **Ariel**
>
> **Acto I, escena II**

Una producción de 2009 del Baxter Theatre Center de Ciudad del Cabo, con Antony Sher como Próspero y Atandwa Kani como Ariel, combinaba ideas políticas raciales con festiva mitología africana.

1590. Fausto –cuyo nombre, como Próspero, significa «afortunado»– es también un brillante erudito que, aburrido de las artes liberales, se sumerge en métodos ocultos y secretos hasta que acaba vendiendo su alma al diablo a cambio del conocimiento y el poder extremos.

Incluso los más serios filósofos de aquel tiempo creían que existía otro reino más allá de la naturaleza, el reino oculto del espíritu, y que descubrirlo era la meta de la filosofía. La palabra «magia» describía el conocimiento y el dominio de esa dimensión oculta. Francis Bacon, contemporáneo de Shakespeare y pionero del moderno método científico basado en la prueba física, consideraba la magia como «sabiduría sublime», mientras que el brillante matemático y alquimista del siglo XVI John Dee (quizá otra inspiración para Próspero) se pasó gran parte de su vida intentando comunicarse con los ángeles.

La pérdida del sentimiento humano

Próspero está absorbido por ese otro mundo, y los problemas que se derivan de ello se hacen patentes desde el principio. Cuando el barco se va a pique por la tormenta que él ha creado y los marineros gritan de terror, la única con la humanidad suficiente como para empatizar es Miranda: «¡Ay! Cómo he sufrido / con los que vi sufrir» (I, ii). Próspero, despreocupado, le asegura que «no hubo daño» (I, ii), pero esto resulta insuficiente para tanta angustia y provoca una respuesta muy humana por parte de Miranda: «¡Oh, día aciago!» (I, ii). Con cierta conmoción, Próspero acaba por comprender la sensibilidad y la compasión humanas gracias al no-humano Ariel: «Si tú, que no eres sino aire, tienes un atisbo, / una sensación de su dolor, ¿no voy a conmoverme / yo, que soy de su especie y tan susceptible / a las pasiones como ellos?» (V, i).

El trato que Próspero dispensa a Ariel y Calibán es aún más turbio: cuenta que liberó al genio del árbol en que le había encerrado la bruja Sicorax, pero para esclavizarlo. Y a Calibán lo trata aún peor. Este, fruto de una noche de su madre Sicorax con el diablo, es encadenado por Próspero y pasa de ser una criatura inocente de la naturaleza, que de buena gana mostró a sus visitantes las maravillas de la isla, a ser un monstruo resentido. Calibán replica que la instrucción no le ha aportado ninguna ventaja: «Tú me enseñaste / el lenguaje, y mi único provecho es que ahora / sé maldecir» (I, ii).

Una de las fuentes de *La tempestad* de Shakespeare fue el ensayo «Sobre los caníbales» de Michel de

> Somos de la misma materia que los sueños y el sueño envuelve nuestra breve vida.
> **Próspero**
> **Acto IV, escena I**

Montaigne, que se cita casi palabra por palabra en el alegato de Gonzalo a favor de una comunidad basada en la humanidad. En su ensayo, Montaigne describe al «noble salvaje» del Nuevo Mundo, no mancillado por la corrupción del viejo. Calibán, por lo visto, fue antaño una criatura así, y conserva restos de una sensibilidad hacia el espíritu natural de la isla que expresa más poéticamente que Próspero; es la instrucción de este lo que torna a Calibán en «mugre».

Pese a todos sus conocimientos, Próspero solo ha aprendido a ejercer el control. Así que no es tan distinto de Antonio, quien usurpa su cargo, o de Sebastián, que confabula con Antonio para matar a Alonso. Más elocuente aún es que quiera dar lecciones a Calibán, quien planea matar a Próspero.

Próspero el colonizador

Durante el último medio siglo, cada vez más críticos han visto en Próspero un precursor del colono europeo, cuya esclavización de los habitantes originarios de la isla, Ariel y Calibán, representa la explotación del pueblo nativo por los dominadores europeos. Puede que este tema no resuene en la obra de forma accidental. El explorador sir Walter Raleigh trató de establecer una colonia en Roanoke (Virginia) en la década de 1590, y Shakespeare mantenía contacto con la Virginia Company, que fundó en 1607 en Jamestown el primer asentamiento exitoso.

Liberación

Sin embargo, Próspero acaba comprendiendo que es una locura intentar controlarlo todo. Rompe su vara para poner fin a sus poderes mágicos, «sumerge» sus libros, perdona a sus enemigos y, por último, libera a Calibán y a Ariel.

Como admite Próspero en el epílogo, ahora que ya no posee magia solo le queda su propia fuerza, humana y débil. Pero, como Shakespeare el dramaturgo, reconoce que el verdadero poder no radica en sí mismo sino en el público, quien puede dar su aprobación o no a la obra y cuyo aplauso lo liberará de las ataduras de la expectativa. ■

En un filme norteamericano de 2010, *La tempestad*, basado en la obra, Helen Mirren es Próspera y Djimon Hounsou un Calibán poderosamente físico.

¿Una obra americana?

En septiembre de 1610 llegó a Londres la increíble noticia de que el *Sea Venture*, un barco que trasladaba colonos a Jamestown (Virginia), se había hundido a causa de una tormenta. Sus 150 ocupantes fueron arrastrados al arrecife frente a las Bermudas, donde encontraron una exótica isla, un mar rico en peces y un cielo colmado de aves. Con ayuda de los nativos, los supervivientes vivieron en la isla mientras construían una nueva nave. Está claro que Shakespeare se inspiró parcialmente en esta historia, y a *La tempestad* se la ha llamado la obra «americana», aunque la isla de Próspero esté en el Mediterráneo.

En la América de entonces ejercía el dominio el Imperio español que, en el siglo XVI, había esclavizado a la población indígena gracias al poder casi divino de su tecnología. Lo pretendiera Shakespeare o no, es tal el eco del pasado colonial en la obra, que se ha vuelto un tema clave de muchas interpretaciones. Varios actores negros han hecho el papel de Calibán –a menudo, él es el centro, y no Próspero– para hacer hincapié en la esclavización de los nativas por los colonos europeos.

ADIOS, UN LARGO ADIOS, A TODA MI GRANDEZA

ENRIQUE VIII (1613)

PERSONAJES

Enrique VIII Rey de Inglaterra.

Catalina de Aragón Reina de Inglaterra, luego princesa viuda.

Cardenal Wolsey Arzobispo de York y lord canciller.

Thomas Cromwell Secretario de Wolsey.

Duque de Buckingham Noble ferozmente enfrentado a Wolsey.

Duque de Norfolk Noble moderadamente enfrentado a Wolsey.

Duque de Suffolk, lord Sands, sir Thomas Lovell, sir Anthony Denny, sir Henry Guildford, sir Nicholas Vaux, el lord Chambelán y el lord canciller Nobles, oficiales y caballeros de la corte real.

Cardenal Campegio Embajador del papa.

Thomas Cranmer Clérigo protestante, luego arzobispo de Canterbury.

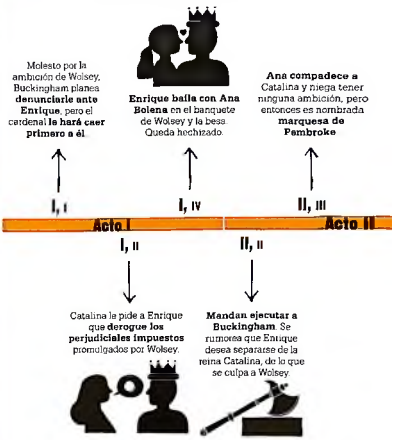
Obispo de Lincoln Colega de Cranmer.

Stephen Gardiner Nuevo secretario de Enrique, luego obispo de Winchester.

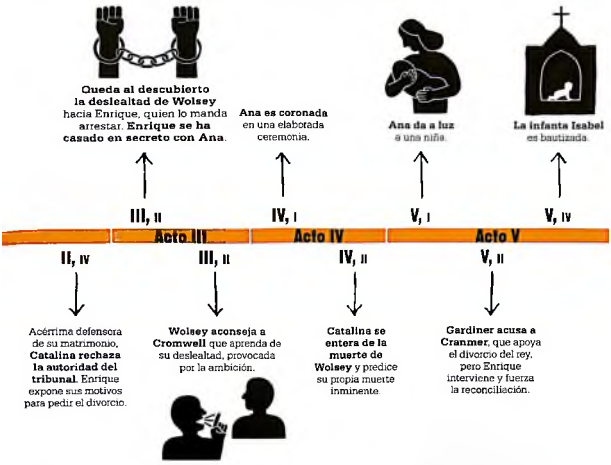
Ana Bolena Dama de la reina Catalina, luego esposa de Enrique y reina.

Griffith Ujier de Catalina.

Anciana dama Confidente de Ana.



Buckingham da rienda suelta a su ira por el orgullo y la ambición del cardenal Wolsey, ejemplificados en la extravagante celebración de un vacuo tratado de paz con Francia. Pero, antes de que lo pueda denunciar ante el rey, Wolsey lanza falsas acusaciones contra él, por lo que el duque es arrestado. Al mismo tiempo sabemos de la inminente caída de la reina Catalina, que, unas escenas atrás, había intervenido con éxito ante el rey para que se anularan los severos impuestos promulgados en secreto por Wolsey. El talmado cardenal se autoproclama responsable de este indulto. Catalina pierde su posición cuando Enrique se enamora de Ana Bolena, y defiende su matrimonio ante un tribunal a cuyos jueces denuncia por imparciales, en especial a Wolsey. En un encuentro privado con este, continúa con su enérgica defensa, aunque termina aceptando la derrota. La hostilidad de Catalina hacia Wolsey persiste hasta su hora final, exiliada en Kimbolton. Cuando le comunican la muerte del cardenal, ofrece un cáustico juicio de su personaje, si bien permite al ujier que enumere sus virtudes.



La caída de Catalina es el auge de Ana: poco después de conocer al rey en el banquete de Wolsey, es agraciada con el título de marquesa de Pembroke. Sin embargo, el cardenal, temeroso del luteranismo de Ana, preferiría un enlace con la hermana del rey francés. Para ganarse el favor del rey, finge públicamente promover el divorcio, pero en secreto le pide al papa que demore en lo posible el proceso. Cuando Enrique se entera de este doble juego, Wolsey pierde su poder; poco después, muere. Los duques de Norfolk y Suffolk, que apoyaron a Catalina con el tema de los impuestos injustos, se adaptan rápidamente al nuevo equilibrio de poder, aprueban el matrimonio secreto de Enrique y, en la subsiguiente coronación de Ana, aparecen recientemente ascendidos a los títulos de conde mariscal y mayordomo mayor.

Tras la caída de Wolsey, Enrique se muestra fiel a sí mismo y sustituye a los hombres del cardenal por consejeros de su propia elección. El bautizo de la hija de Enrique y de Ana, Isabel, cierra la obra, mientras el arzobispo predice que el dorado reinado de Enrique justificará sus dudosos manejos dinásticos.

> Y sin embargo
> soy más rico
> que mis acusadores,
> que no conocen la verdad.
>
> **Buckingham**
> **Acto II, escena I**

EN CONTEXTO

TEMÁTICAS
Integridad, matrimonio real, ambición política

ESCENARIOS
Corte de Enrique VIII; York Place, hogar londinense del cardenal Wolsey; abadía de Westminster; castillo de Kimbolton

FUENTES
1548 Las crónicas sobre las familias de Lancaster y York de Edward Halle.

1563 *Acts and Monuments* (Actos y monumentos), de John Foxe.

1587 Las *Crónicas de Inglaterra, Escocia e Irlanda* de Holinshed.

LEGADO
1613 El 29 de junio, durante una representación de la obra, un cañón del escenario prende el techo de paja por accidente e incendia el Globe.

1742–1768 La producción de Garrick, con gran pompa, presenta en escena 140 actores para la coronación de Ana.

Siglos XVIII–XIX Se recorta el texto para añadir espectáculo y terminar la obra cuando Wolsey abandona el escenario.

1969 La producción de Trevor Nunn para la RSC se centra en el desarrollo de Enrique como hombre y como padre.

1983 También para la RSC, Howard Davies explora la adicción al poder de Wolsey.

2010 Se recupera la obra para el Globe de Londres, con un cañón ceremonial disparado como en la producción de 1613.

Coescrita por Shakespeare y John Fletcher, *Enrique VIII* o *Todo es cierto* explora un periodo decisivo del largo y célebre reinado de este monarca: su divorcio de Catalina de Aragón, sus nupcias con Ana Bolena y el nacimiento de la futura Isabel I. Sobre un trasfondo de ceremonia y espectáculo, la acción repasa el ascenso y la caída de algunos de los cortesanos más cercanos a Enrique y, como sugiere el título alternativo de la obra, arroja una irónica luz sobre las motivaciones de todos los afectados.

El poder de Wolsey

Enrique es presentado como fuente de grandeza. Cual sol, sus rayos reales doran la vida, otorgando categoría y poder a cuantos gozan de su favor. Cuando dicha luz se vela por el motivo que sea, el individuo se marchita y cae. En la primera parte de la obra, Wolsey ejerce una intensa influencia en el monarca: mediante el atento control del acceso a este, logra filtrar lo que Enrique ve y oye, y selectivamente da forma a lo que el rey considera verdadero. Tan privilegiada posición permite a Wolsey sustituir a cortesanos de los que desconfía por aquellos que acatarán sus órdenes. Incluso actúa en nombre del rey sin su conocimiento, como cuando promulga los severos impuestos contra los que clama Catalina. Como custodio del gran sello del rey (el que otorga la autoridad real), Wolsey cree tener a Enrique en el bolsillo. Este poder de guarda le convierte en un peligroso enemigo, como señala el lord Chambelán: «Si no podéis / bloquear su acceso al rey, nunca iniciéis nada / contra él, pues su lengua tiene sobre el rey poder de brujería» (III, II).

> [E]se prepotente
> hará de los príncipes
> nuevos pajes [...]
> **Norfolk**
> **Acto II, escena II**

Herbert Beerbohm Tree fue Wolsey en una espléndida producción londinense de 1910, que desplegaba un ingente reparto. La obra extendió su prolongado éxito en Broadway (Nueva York).

La pérdida del favor

Buckingham es el primero en caer en desgracia. Enfurecido por el abuso de poder de Wolsey, desea denunciarlo ante Enrique, pero Wolsey lo impide con artimañas, aleccionando al intendente del duque para que, dando este falso testimonio, Buckingham sea arrestado por traidor y ejecutado antes de que pueda hablar. Catalina parece contar firmemente con el favor de Enrique cuando, de rodillas, ruega contra los impuestos

de Wolsey y el monarca la hace alzarse y sentarse a su lado mientras rescinde esa ley. Pero en la siguiente aparición de Catalina, Enrique ya no tiene el mismo gesto, y la deja escuchando de rodillas ante el tribunal del divorcio; por lo visto, las dudas que Wolsey ha sembrado con esmero en torno al divorcio de Enrique perturban ahora la conciencia real.

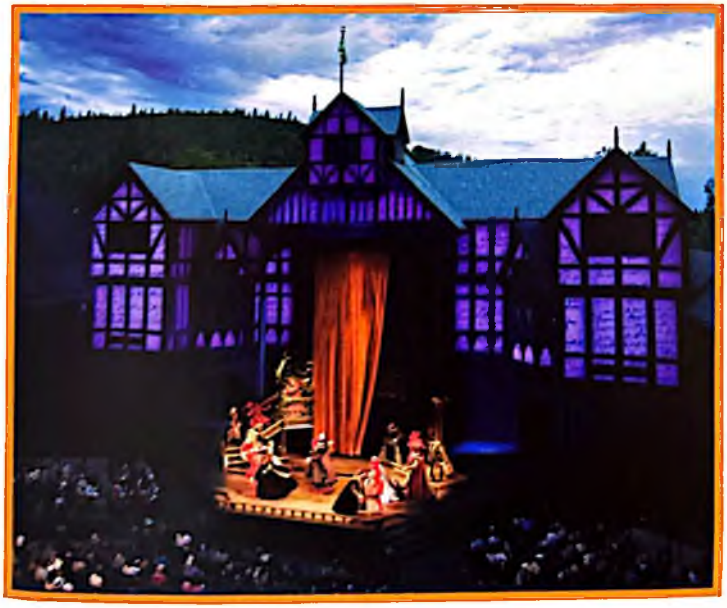
Wolsey, humilde hijo de un carnicero, logró convertirse en lord canciller, y su caída desde la cumbre, cuando se produce, resulta igual de extrema. Orgulloso y arrogante, lo detestan quienes conocen su doble juego. Pero, mientras le caiga en gracia al rey, su posición está asegurada. Resulta irónicamente apropiado que, sin darse cuenta, Wolsey ponga al descubierto su propio engaño: una carta incriminatoria, en la que solicita al papa que aplace el divorcio en lo posible, junto con un inventario de su fortuna personal, se mezclan con unos documentos de estado que él mismo envía al rey. Wolsey cae por su propia mano. Con Ana copando todo el favor de Enrique, Wolsey se había mostrado temeroso de que la fe luterana de la joven jugara en contra de su ambición de convertirse en papa, así que necesitaba más tiempo para convencer al rey de que optara por un posible matrimonio francés. Es un grato giro que tal ocultador de la verdad y manipulador de acontecimientos caiga de su pedestal por una momentánea pérdida de control. Hasta que no pierde su gloria, Wolsey no reconoce que Enrique lo aventaja en inteligencia: «El rey ha seguido sin mí, dejándome atrás» (III, II). Este es un punto de inflexión en la obra, pues tras la caída de Wolsey, Enrique ejerce su voluntad con una autoridad mucho mayor.

Verdades variables

Enrique VIII presenta la verdad histórica como algo relativo, que depende de más de un punto de vista. Esto es evidente por cómo se posiciona al público para interpretar las ceremonias de estado del drama: queda claro que cada una transmite un mensaje que solo se ajusta parcialmente a la verdad. Se nos dice que el Campo del Paño de Oro de Wolsey (una suntuosa conferencia de paz cerca de Calais) celebra un tratado de breve vigencia. El juicio a Catalina no puede realizarse de la «manera justa y correcta» (II, IV) que su ceremonia promete porque, como evidencia su postura arrodillada ante el tribunal, Enrique ya ha decidido un desenlace concreto. Y la negativa de Catalina a continuar con la farsa lo deja claro. Incluso en la elaborada ceremonia final que celebra el bautizo de Isabel, una destacada y aciaga ausencia es la de la nueva reina Ana.

Shakespeare y Fletcher transmiten estas perspectivas mudables alterando la cronología histórica para crear un patrón moral de auge y caída, que presentan de forma simultánea a un patrón secular de estratagema política disfrazada de espectáculo teatral. Tal como reconoce el prólogo, su obra es tanto una «verdad selecta» como la historia que retrata. ■

> Ama a los demás primero, cuida del corazón de quien te odia; recuerda que menos obtiene la corrupción que la honestidad.
>
> **Wolsey**
>
> **Acto III, escena II**



Una producción de 2009 en Ashland (Oregón, EE UU), fiel a la dirección escénica original de la obra, deleitó con sus elaboradas ceremonias y su pompa.

¿EXISTEN REGISTROS DE DOS QUE AMASEN MEJOR

QUE COMO NOSOTROS, ARCITES?

DOS NOBLES DE LA MISMA SANGRE (1613)

340 DOS NOBLES DE LA MISMA SANGRE

PERSONAJES

Palamón Mejor amigo y primo de Arcites, sobrino del rey Creonte. Su amistad con su primo se muda en odio al enamorarse los dos de Emilia.

Arcites Mejor amigo y primo de Palamón, sobrino del rey Creonte. Participa en los juegos de Atenas y gana, por lo que es nombrado caballerizo mayor.

Teseo Duque de Atenas. Organiza un torneo entre Palamón y Arcites; el ganador se casará con Emilia y el vencido será ejecutado.

Hipólita Reina de las amazonas y esposa de Teseo, al que anima a aplazar su boda hasta después de derrotar a Creonte de Tebas.

Emilia Hermana de Hipólita y objeto de deseo tanto de Arcites como de Palamón. Palamón termina obteniendo su mano tras la muerte de Arcites.

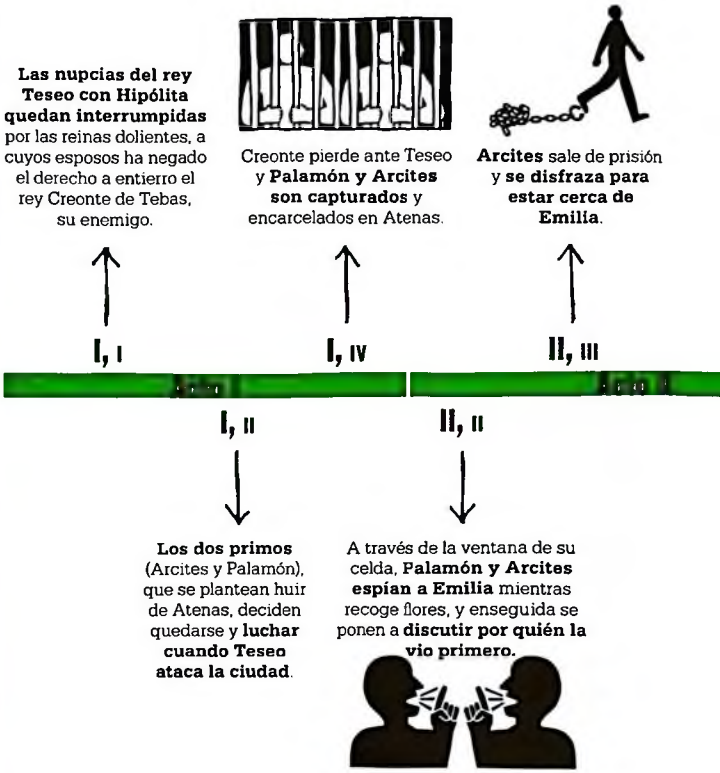
Carcelero Guardián de la prisión de Teseo.

Hija del carcelero Enloquece a causa de su amor no correspondido por Palamón.

Tres reinas Viudas de reyes muertos en el sitio de Tebas.

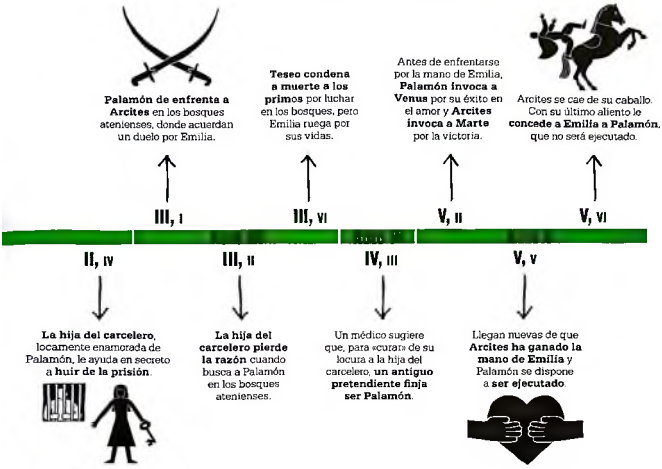
Pretendiente Enamorado de la hija del carcelero.

Médico Emplazado para curar a la hija del carcelero.



La boda de Teseo, duque de Atenas, e Hipólita, reina de las amazonas, es interrumpida por tres viudas dolientes que ruegan a Teseo que ataque Tebas y a su malvado dirigente, Creonte, quien ha matado a sus esposos en batalla y les ha negado el entierro. En Tebas, los primos Arcites y Palamón, indignados con su depravado tío Creonte, se plantean huir de la ciudad, cuando llegan noticias del inminente ataque de Teseo. Pese a sus inquietudes, se quedan a luchar, y en la batalla son capturados, trasladados a Atenas y encarcelados. Ya en prisión, Palamón y Arcites sorprenden a sus captores consolándose el uno al otro con su íntima amistad. Sin embargo, la relación se pone a prueba cuando Palamón, al mirar por la ventana de su celda, ve a la princesa amazona Emilia recogiendo flores. Al instante declara su amor por ella y lo mismo hace Arcites, así que los dos amigos discuten por una mujer a la que no conocen, y a la que ni parecen tener esperanza de alcanzar.

Arcites es liberado de pronto y desterrado a Tebas, pero se disfraza y se queda en la ciudad decidido a



acercarse a Emilia. Palamón se convierte en objeto del cariño de la hija del carcelero, quien planea y lleva a cabo su escapada con la esperanza de ganarse su amor.

Arcites toma parte en una competición deportiva ofrecida por Teseo, en la que vence en un combate de lucha; como recompensa, es nombrado sirviente de Emilia y caballerizo mayor. El día de Mayo, paseando por los bosques atenienses, Arcites se topa con Palamón; los primos discuten por Emilia y deciden batirse en duelo. Este es interrumpido por Teseo, quien los condena a ambos a muerte. Emilia, que ruega por que los destierren en vez de ejecutarlos, se ve obligada por Teseo a elegir a uno de los primos como su pretendiente. Puesto que ella es incapaz de hacerlo, Teseo organiza una lucha definitiva entre los primos: el vencedor obtendrá la mano de Emilia; el perdedor será ajusticiado.

Entre tanto, la hija del carcelero enloquece buscando a Palamón por el bosque; la ve un médico cuyo tratamiento consiste en que algún antiguo pretendiente finja ser Palamón y se acueste con ella. Emilia es incapaz de asistir a la contienda entre Palamón y Arcites, así que le van informando del progreso de la misma; invoca a la diosa Diana para que venza quien más la ame. Gana Arcites y reclama la mano de Emilia, pesaroso de que su amigo deba morir.

Cuando Palamón está a punto de ser ejecutado, llega la noticia de que Arcites ha sufrido una fatal caída de su caballo. Arcites es llevado ante su primo y los parientes recobran momentáneamente su amistad. Con su último aliento, Arcites le concede la mano de Emilia a Palamón.

EN CONTEXTO

TEMÁTICAS
Amor, pérdida, amistad, locura, guerra, muerte, identidad

ESCENARIOS
Atenas y Tebas

FUENTES
Siglo XIV El «Cuento del caballero» de Geoffrey Chaucer es la principal fuente de inspiración de esta obra.

***C.* 1340** Es posible que Shakespeare y Fletcher estuvieran familiarizados con el texto que inspiró a Chaucer, la *Teseida* de Boccaccio. En esta obra no aparece la hija del carcelero, que podría ser una aportación original de los autores.

LEGADO
1634 Aparece la obra publicada por primera vez.

1664 William Davenant crea una adaptación con el título de *The Rivals* (Los rivales).

1795 F. G. Waldron titula su adaptación musical *Love and Madness; or, the Two Noble Kinsmen* (Amor y locura o Dos nobles de la misma sangre)

1986 La producción de Barry Kyle de la obra inaugura el nuevo teatro Swan de la RSC en Stratford-upon-Avon.

2000 La obra, dirigida por Tim Carroll, se representa en el Globe de Londres. Jasper Britton da vida a un impetuoso Palamón, mientras que el Arcites de Will Kean es más práctico.

La obra *Dos nobles de la misma sangre* es fruto de la colaboración entre William Shakespeare y John Fletcher, quienes también trabajaron juntos en *Enrique VIII* y *Cardenio* (hoy perdida). Se cree que Shakespeare escribió las siguientes escenas: acto I, II, i; III, i; V, i; V, iii; V, iv; aunque quizá no le corresponda el texto entero de algunas de ellas. Los estudiosos consideran a Fletcher creador absoluto del personaje de la hija del carcelero, quien recuerda en su locura a la shakesperiana Ofelia. *Dos nobles de la misma sangre* no se cuenta entre las obras incluidas en el Primer Folio de 1623, y no se publicó hasta 1634. Se trata de una obra peculiar por su uso de los efectos teatrales y el espectáculo que propone, características propias de obras escritas para teatros cubiertos como el Blackfriars.

Amistad a prueba

En toda la obra de Shakespeare encontramos dificultades que ponen a prueba la amistad. Al trazar el deterioro de dichas relaciones, el autor retrata todo un abanico de respuestas emocionales: resentimiento, decepción, frustración e ira. Desde una perspectiva dramática, es mucho más interesante (y entretenido) presentar el conflicto entre amigos que la concordia; grandes obstáculos deben ser vencidos si unos amigos enfrentados tienen que reconciliarse. No es de extrañar, pues, que la carrera de Shakespeare empezara y terminara con relatos donde unos amigos se convierten temporalmente en rivales.

Aunque pasaron al menos veinte años entre que escribiera *Los dos caballeros de Verona* y *Dos nobles de la misma sangre*, Shakespeare se mantuvo firme en su convicción de que una amistad puesta a prueba constituye un buen argumento. Fletcher y él se recrearon recalcando el vínculo de amistad entre Palamón y Arcites, el cual se rompe con la llegada de Emilia a sus vidas. Una vez en la cárcel,

Una producción muy física de la icnoclasta compañía Cherub en el Young Vic (Londres), en 1979, presentó un reparto sólo masculino. Anthony Rothe y Daniel Foley interpretaron a los primos.

En el «Cuento del caballero» de Chaucer, Arcites y Palamón se baten en una justa para obtener la mano de Emilia. Arcites vence, pero entonces es herido de muerte. Antes de morir, le dice a Emilia que se case con Palamón.

ambos se reconfortan con el hecho de estar encerrados juntos, apartados del mundo, y de poder «disfrutar juntos nuestras aflicciones» (II, ii). En vez de rebelarse contra su cautiverio, los primos piensan en aprovechar la oportunidad de disfrutar de su mutua compañía. A la hija del carcelero le sorprende ver que «Comen bien, se los ve alegres y charlan de mil cosas, aunque nunca de sus privaciones y calamidades» (II, i). Los galantes jóvenes contemplan su prisión como un «santuario sagrado» (II, ii) que los preservará del vicio y la corrupción mundanos: «Somos jóvenes, y aún deseamos / la senda del honor: la libertad / y el trato indiscriminado (veneno / de los espíritus puros) podrían / cortejarnos, igual que las mujeres, / para que nos apartemos de ella» (II, ii).

Una amistad truncada

Presentada la ocasión de reflexionar sobre su relación con Arcites, Palamón se expresa así: «No concibo que nuestra amistad / pueda abandonarnos nunca» (II, ii). Tan segura afirmación está repleta de dramática ironía. El exacerbado y devoto lenguaje pronto se tornará en exclamaciones de desdén: «¿Por qué debería / ser traicionero un amigo? / Si eso le consigue una mujer tan noble / y hermosa, que jamás vuelvan a amar / los hombres honestos» (II, ii). Tras dejar claro el vínculo entre los dos hombres, los dramaturgos dan la vuelta a su cortés refinamiento en cuestión de unas líneas: «**Palamón**: ¿La amas, entonces? **Arcites**: ¿Quién no lo haría? **Palamón**: ¿Y la deseas? **Arcites**: Más que a mi libertad. **Palamón**: Yo la vi primero» (II, ii).

> Palamón, más querido por el afecto que por el parentesco [...]
> **Arcites**
> **Acto I, escena II**

El último verso de Palamón, «Yo la vi primero», que puede resultar gracioso en la función, marca el inicio de la ruptura de la amistad entre los dos. Antes de separarse los primos, Arcites reprocha a su rival que se comporte «tan artera, tan extrañamente, de modo / tan impropio de un pariente noble» (II, ii).

Aunque se vuelvan rivales por los favores de Emilia, el respeto mutuo permanece. Su conflicto se representa a la manera cortés de principio a fin, lo que implica un gran potencial cómico en escena. Cuando los primos se arman el uno al otro para el combate, su conversación hace justicia a su galante finura: «**Arcites**: ¿Pelearás sin guardabrazos? **Palamón**: Debemos ser rápidos. **Arcites**: Pero usa tus manoplas, al menos. Esas son demasiado pequeñas. Por favor, toma las mías, buen primo» (III, vi).

Las palabras de Arcites moribundo expresan su amor por Palamón, que iguala, cuando no desbanca, a su amor por Emilia: «Toma a Emilia y, con ella, / toda la dicha del mundo» (V, vi).

Vínculos entre doncellas

Mientras que Palamón y Arcites dudan de que exista registro de «dos amantes que amasen / mejor que como nosotros» (II, ii), el público podría disentir, pues el amor de Emilia por su amiga de la infancia, Flavina, rivaliza con el estrecho lazo que une a los dos nobles primos. Cuando recuerda a su amiga fallecida, la joven habla con una pasión y una ternura de las que no logra hacer acopio suficiente para describir sus sentimientos por Palamón o Arcites: «El amor entre / doncella y doncella puede ser más / que aquel entre sexos divisos» (I, iii).

Al cierre de la obra, a Emilia y Palamón los une el hecho de haber sufrido ambos la «pérdida del amor más caro» (V, vi). La pareja queda unida y deja a Teseo pensando en tan inesperado giro de los acontecimientos: «Ah, hechiceros celestes, qué cosas / hacen de nosotros» (V, vi). ■

> ¿Es esto vencer?
> Divinos poderes,
> ¿dónde está su misericordia?
> **Emilia**
> **Acto V, escena V**

INDICE

Los números en **negrita** hacen referencia a las entradas principales.

A

Aarón 50–51, **53**, 244
Aberg, Maria 182
Abraham, F. Murray 130
Ackroyd, Peter 225
Adán 180, 187
Adès, Thomas 328
adivino 172, 177
Admiral's Men 22
Adonis 74–77
Adriana 70–73
Agamenón 208–209, 212
Agincourt, batalla de 18, 149, 153, 166, **167**, 168, 169
Agripa, Cornelio 320
Aguecheek, sir Andrés 200–201, 203–204
Ájax 208–210, 212
Alagna, Roberto 248
Albany, duque de 252–253, 258
Alcibíades 262, 263, 265
Aldridge, Ira 52, 244, **245**
alegorías teatrales medievales 58, 60
alegres casadas de Windsor, Las 13, 17, 84, **140–145**, 217
Alemania nazi 129, 304, 307
Alexander, Bill 144
Allam, Roger 138
Alonso, rey de Nápoles 326–329, 331
Amiéns 180, 184
Amin, Idi 175
Andersen, Hans Christian 328
Andrómaca 208, 212
Ángelo 234–239
Ana, lady 56–57, 59–61
Ana de Dinamarca, reina 22
Antenor 209, 212
Antígono 310–311, 313
Antíoco, rey de Antioquía 296–297
Antífolo de Éfeso 70–73
Antífolo de Siracusa 70–73
Antonio
Antonio y Cleopatra 18, 230, **276–285**, 313
El mercader de Venecia 126–131
La tempestad 326–339, 331
Antonio *(Cont.)*
Mucho ruido y pocas nueces 156, 161
Noche de Epifanía 200–221, 205Apemanto 262–265
Aquiles 208–213
Aragón, príncipe de 126–127
Aravind, Ramesh 72
Arcites 340–343
Arden, bosque de 115, 182, 183, 184, 185
Arden, Mary 12, 184
Ardenas, las 182, 184, 185, 313
Ariel 326–331
Ariosto, Ludovico, *Orlando Furioso* 158
Aristófanes 264
Armada española 23
Armado, don Adriano de 88–91
Armagnac, conde de 45
Arturo, duque de Bretaña 120–123
Artois, Robert, conde de 64
Arvirago (Cadwal) 318–319, 321–323
Ashcroft, Peggy 39, 247
Atenas *véase* Grecia, antigua
Auden, W. H. 219, 223
Audrey 180, 186
Aufidio 302–303
Augusto, emperador *véase* César, Octavio
Aumerle, duque de 94–95, 98
Austria, duque de 120
Autólico 310–312, 314
Auvernia, condesa de 47

B

Bacon, Francis 330
Bagot 94–96
Baltasar 126–127
Bandello, Matteo, *Novelle* 158
Banquo 268–269, 271, 273–275
Barber, Samuel 280
Bardolfo
Enrique IV, Parte 2 148, 152
Enrique V 164–166, 168
Las alegres casadas de Windsor 142
Barnet, batalla de 43
Barry, Spranger 104
Bartlett, Keith 46
Barton, John 38, 39, 58, 236
Basiano 50–51, 52
Bassanio 126–127, 130–131
Bassett, Linda 299
Bautista Minola 32
Beale, Simon Russell 150, 161, 254, 265, 312
Beatriz 19, **156–161**
Beaufort, cardenal 36–37
Beckett, Samuel 254
Beckinsale, Kate 159
Bedford, duque de 44
Belario 318–319, 321, 322
Belch, sir Tobías 200–201, 203–205
Belleforest, François de, *Histories tragiques* 192
Benedicto 16, 19, **156–161**
Benjamin, Christopher 145
Benson, Frank 46, 166
Benson, John 222
Benvolio 102, 106
Bergner, Elisabeth 187
Berlín, muro de 39
Berlioz, Hector 158
Bernstein, Leonard 104, 109
Bertrán, conde de Rosellón 288–293
Betterton, Thomas 114, 150
Bhardwaj, Vishal 270
Bianca
La fierecilla domada 32–35
Otelo 242–243, 248
Bieito, Calixto 43
Bien está todo lo que bien acaba 17, 19, 230, **286–293**
Bigot 121, 123
Birón 88–91
Bishop's Ban 85
Blackfriars, teatro 231, 342
Blackwood, Gary 290
Blanca de Castilla 120
Blanchett, Cate 96, 99
Boas, Frederick 213
Bobo, juez Roberto
Enrique IV, Parte 2 148–149
Las alegres casadas de Windsor 142
Boccaccio, Giovanni
De Casibus Virorum Illustrum 99
Decamerón 28, 290, 320
Teseida 342
Bocón, Will 152
Bogdanov, Michael 38, 46, 166, 304
Bohemia 310–315
Bokassa, Jean-Bédel 175
Bolena, Ana 226–227, 334–337
Bolingbroke, Enrique *véase* Enrique IV, rey

Bona, lady 40–41
Booth, Edwin 246
Borachio 156–160
Borgoña, duque de 44–45
Bosworth, batalla de 57, 59
Bototo 88–89, 91
Bottom *véase* Sentajo
Bourchier, Arthur 270
Bowdler, reverendo Thomas 137
Boyd, Michael 158
Boyet, 88–89
Brabancio 242, 244, 245, 246
Bradley, A. C. 247
Branagh, Kenneth 90, 158, 159, 166, 168, 182, 187, 192
Brando, Marlon 175
Brecht, Bertolt 304, 307
Britten, Benjamin 78, 81, 114, 116, 216, 223, 254
Britton, Jasper 342
Brook, Peter 88, 114, 116, 192, 236, 255, 264
Brooke, Arthur, *The Tragical History of Romeus and Juliet* 104, 105–106
Browning, Robert 223
brujas
Enrique VI, Parte 2 36
La tempestad 326, 330
Macbeth 268–275
brujería 271, 275
Bruto 172–177
Bruto (tribuno) 302–303
Bu Wancang 28
Buckingham, duque de
Enrique VIII 334, 336–337
Ricardo III 56–57, 59, 60
Bufón, *El rey Lear* 252–253, 254, 256, 258, 259
Burbage, James 22
Burbage, Richard 14, 84, 230
Burton, Richard 34, 122, 136, 137
Bushy 94–96

C

Cade, Jack 36–39
Calcas 208–209, 212
Calibán 326–331
Calpurnia 172, 176
Camilo 310–311
Campo del Paño de Oro 337
Canterna, Adrienne 109
Capuleto **102–109**, 116
Cardenio 18, 231, 342
Carlisle, obispo de 94–95, 98
Carlos I, rey 293, 320
Carlos II, rey 298
Carlos VI, rey de Francia 164–165
Carlos, delfín de Francia 44–45
Carlos (luchador) 180
Carroll, Tim 342
Carta Magna 122
Casca 172–173, 177
Casandra 208, 212
Casio 242–243, 245–249
Casio, Cayo 172–177
Catalina
La fierecilla domada 32–35
Trabajos de amor en vano 88–89
Catalina, princesa de Francia 165, 169
Catalina de Aragón, reina 226–227, 334
Catalina la Grande 144
Catesby, Robert 231
católica, Iglesia 105
catolicismo 22, 23, 223, 225, 226, 230–231, 322 *véase también* Iglesia católica
Cayo, doctor 142–143
Cayo Marcio (Coriolano) 19, **302–307**
Cecil, Robert 105
Celia 180–181, 183–185, 187
censura 85, 137, 216, 226–227
César, Julio 172–177
César, Octavio
Antonio y Cleopatra 278–281, 283, 285
Julio César 172–174, 177
Cervantes, Miguel de, *Don Quijote* 231
Chapman, George 210
Chapman, John Jay 290
Chaucer, Geoffrey
Cuento del caballero 342, 343
Troilo y Crésida 210
Chester, Robert, *Love's Martyr: or Rosalind's Complaint* 225
Chettle, Henry 226
Cibber, Colley 58
Cicerón 177
Cien Años, guerra de los 66, 167
Cimbelino 16, 18, 77, 231, 314, **316–323**
Cimbelino, rey de Bretaña 318–323
Cinna 172–173, 175, 177
Cinzio, Giraldi 236, 244
Ciruelo 88–90
Clarence, duque de (Jorge Plantagenet) 40–41, 43, 56–58, 60
Clarence, Tomás, duque de 148
Claudio
Medida por medida 234–235, 237–239
Mucho ruido y pocas nueces 156–161
Claudio, rey de Dinamarca 190–197
Cleón 296–297, 299
Cleopatra, reina de Egipto 19, **278–285**
Clifford, Lord 36–37, 40–41, 43
Cloten 318–319, 322
Cobbe, retrato 222
Coleridge, Samuel Taylor, *Biografía literaria* 46, 74, 77, 78, 81, 236
Colatino 78–80
Collions, Lynn 128
comedia de los errores, La 17, **68–73**, 84
Como les guste 12, 17, 91, **178–187**, 259, 312, 314, 321
Complete Oxford Shakespeare 19
Condell, Henry 18
Conrado 156, 160–161
«conspiración de la pólvora» 230, 230–231, 265, 322
Constanza 120–121, 123
Contrarreforma 105
Cooke, Nigel 226
Coquito 112–113, 116, 117
Cordelia 18, 252–259
Corin 180–181, 184
Coriolano 18, 19, 231, **300–307**
Cornelio 318–320
Cornwall, duque de 252–253, 255, 258
coro, *Enrique V* 15, 164, 167, 169
Costard *véase* Bototo
Cottrell, Richard 96
Cox, Brian 52
Cranko, John 254
Cranmer, Thomas 334–335
Crécy, batalla de 64–66
Creonte, rey de Tebas 340
Crésida 208–213
Cromwell, Oliver 131
Cromwell, Thomas 334–335
Crowne, John 42
Cuento de invierno 18, 231, 299, **308–315**, 321
Cunobelino, rey 320
Curio 200, 203
Curtain Theatre 22, 85
Cushman, Charlotte y Susan 104

D

da Porto, Luigi, *Giulietta e Romeo* 105
dama oscura, sonetos a la 220
Danes, Claire 109
Daniel, Samuel 96, 136, 150
Dankworth, Johnny 216, 223
Dante, *Purgatorio* 105
Davenant, William 158, 270, 328, 342
David II, rey de Escocia 64, 66, 67
Davies, Howard 336
Davies, John 224
de Vere, Isabel 115
Decio Bruto 172–173

Débil 152
Dekker, Thomas 226
Dee, Janie 290
Dee, John 330
Delfobo 212
Demetrio
gobernante de Macedonia 282
Sueño de noche de verano 112–113, 117
Tito Andrónico 50–53
Dench, Judi 270
Derby, conde de 115
Desdémona **242–249**, 320
Desgobierno, Señor del 202
Deverell, Walter Howell 202
Diana
Bien está todo lo que bien acaba 288–289, 291–293
Pericles 296–297
Diomedes 208–210, 212–213
Dionisa 296–297
Dogberry 156–157, 160–161
Don Juan 53, 123, **156–161**
Don Pedro, príncipe de Aragón 156–161
Donalbain 268–269
Donne, John 217
Doran, Gregory 175
Dorset, conde de 56, 58
Dos caballeros de Verona, Los 17, 18, 22–23, **24–29**, 84, 342
Dos nobles de la misma sangre 18, 231, **338–343**
Dos Rosas, guerra de las 23, 38, 39, 42, 44–47, 54–61, 99, 323
Dougall, John 195
Drake, sir Francis 84
Dromio de Éfeso 70–73
Dromio de Siracusa 70–73
Dryden, John 210, 222, 328
Dudley, Robert 328
Dumaine 88–89, 91
Dumas, Alexandre 194
Duncan, rey de Escocia 81, 268–275
Duque 180–181
Dyce, William 256

E

Edgar 252–253, 257, 258
Edmond 18, 123, 252–253, 255–258
Eduardo III 19, 23, **62–67**
Eduardo III, rey 64–67
Eduardo IV, rey 40–43, 56–58, 60
Eduardo V, rey 41, 43, 56–57, 60
Eduardo VII, rey 144
Eduardo, el príncipe negro 64–67
Eduardo, príncipe 40–41, 43
Edwardes, Richard 28
Edzard, Christine 187
Egeo 112, 115, 117
Egeón 70–73
Egg, Augustus Leopold 314
Eglamur 26–27
Egipto 278–285, 313
Eliot, T. S. 192, 280
Ellington, Duke 264
Elliott, Michael 182
Elsinor, castillo de 190–197
Elyot, sir Thomas, *The Governor* 28
Emeruwa, Ladi 195
Emilia
Dos nobles de la misma sangre 340–343
La comedia de los errores 70–71, 73
Otelo 242–245, 248, 249
Eneas 212
Enjuto, Abraham 142–143, 217
Enobarbo 278–279, 280, 281–282
Enrique III 120–121, 123
Enrique III, rey de Francia 22
Enrique IV
Parte 1 17, 19, 84, **132–139**, 150, 169, 293
Parte 2 17, 19, 84, 144, **146–153**, 169, 293
Enrique IV, rey 45, 122
Enrique IV, Parte 1 134–139
Enrique IV, Parte 2 148–153
Ricardo II 94–99
Enrique IV, rey de Francia 22, 23
Enrique V 15, 17, 18, 84, 85, **162–169**, 293
Enrique V, rey 18, 19, 44, 45, 46, 66, 67, **134–139**, **148–153**, **164–169**
Enrique VI
Parte 1 22, 23, 38, **44–47**, 66, 99, 169
Parte 2 22, 23, **36–39**, 66, 99, 169
Parte 3 22, 23, **40–43**, 66, 99, 169
Enrique VI, rey 17, **36–47**, 58, 60, 61, 165
Enrique VII, rey 42, 56–57, 60–61, 320, 323
Enrique VIII 18, 231, **332–337**, 342
Enrique VIII, rey 23, 42, 85, 105, 226–227, **334–337**
Éfeso 70–73, 296–299
Equivoci, Gli (ópera) 72
Escalo 234, 236
Escala, príncipe de Verona 102–103, 109
Essex, conde de 23, 85, 96, 98, 225
Evans, Edith 187
Evans, sir Hugo 142–143, 145
Exton, sir Piers 94–95, 98, 99
Eyre, Richard 58

F

Fabyan, Robert 46
Faetón 96, 97, 98
Fairbanks, Douglas 34
Falconbridge, Robert 120
Falstaff, sir John 17, 19, 84, 164, 169, 293
Enrique IV, Parte 1 y *Parte 2* **134–139**, 144, **148–153**
Enrique V 144
Las alegres casadas de Windsor **142–145**
famosas victorias de Enrique V, Las 136, 150
Faucit, Helen 320
Fawkes, Guy 231, 265
Fearon, Ray 175
Federico 180–183, 187
Federico V, rey de Bohemia 231
Feinstein, Elaine, *Lear's Daughters* 254
Felipe II, rey de España 23
Felipe II, rey de Francia 120, 122
Felipe VI, rey de Francia 67
Felipe, el Bastardo 120–122, **123**
Filipa, reina 64–65, 67
Filipo, batalla de 173, 176, 177
Febe 180–181, 185–186
fénix y el tórtolo», «El 19, **225**
Fenton 142–143, 145
Fernando 326–329
Fernando, rey de Navarra 88–91
fierecilla domada, La 17, 22, 23, **30–35**, 161
Fiestas 200, 202–204
Field, Richard 76, 80
Fiennes, Ralph 304
Filario 318, 320, 322
Fiorentino, Giovanni, *Il Pecorone* 128
Fitzwalter, lord 94, 98
Flavio 262–265
Fleancio 268–269
Fletcher, John 18, 34, 144, 231, 336, 337, 342
Florencia 288–289
Florizel 310–311, 314–315
Foley, Daniel 342
Ford, señor 142–143
Ford, señora Alicia 142–143, 145
Fortinbrás, príncipe 190–191, 192, 197
Foxe, John, *Acts and Monuments* 336
Francia, princesa de 88–91
Francia, rey de 288–289, 291–293
Francisco, fray 156–157
Frederick, Naomi 239
Freshwater, Geoffrey 257
Froissart, Jean, *Crónicas* 66
Fry, Stephen 204

G

les, Eduardo, príncipe de *véase* Eduardo V, rey
nimedes 180–181, 185–186
rai, Romola 187
rdiner, Stephen 334–335
rrick, David 104, 192, 336
offrey II, duque de Bretaña 123
offrey de Monmouth 254
rtrudis, reina de Dinamarca 16, 190–192, 194–196
sta Romanorum (anónimo) 52
eto de Venecia 128
acomo 318–322, 323
elgud, John 96, 104, 175, 202, 328
obe Theatre 15, 17, 18, 85, 98, 231, 336
oucester, conde de 252–253, 255–259
oucester, Eleanor Cobham, duquesa de 36–37, 39
oucester, Humphrey, duque de *Enrique IV, Parte 2* 148
Enrique VI, Parte 2 y *3* 36–37, 39, 44–47
oucester, Ricardo, duque de *véase* Ricardo III, rey
ndower, Owen 134–135, 137
etz, Hermann 34
lding, Arthur 74, 77
neril 252–259
nzalo 326, 328, 331
unod, Charles, *Roméo et Juliette* 109
wer, John 72, 296–297, 298
ammaticus, Saxo, «Amleth» 192
an Juez 148, 152
anville-Barker, Harley 114, 202, 312
ay, lady 40–41
ay, lord 56, 58
aziano 126–127
ecia, antigua
Dos nobles de la misma sangre 340–343
Pericles 296–299
Sueño de noche de verano 112–117, 313
Timón de Atenas 262–265
Troilo y Crésida 208–213
Venus y Adonis 74–77
eene, Robert 15, 22, 42, 52, 312
emio 32–34
osart, A. B. 225
oss, John 128
are, John 28
iderio (Polidoro) 318–323
ildenstern 190–191, 195, 196
Guillermo
Como les guste 180–181
Las alegres casadas de Windsor 13
Guthrie, Tyrone 128
Gwilym, Mike 298

H

Hal/Harry, príncipe *véase* Enrique V, rey
Hall, Elizabeth 14
Hall, John 14
Hall, Peter 38, 39, 58, 129, 153, 293, 320
Hallam, Nancy 320
Halle, Edward 38, 42, 46, 166, 336
Hamlet 12, 16, 17, 18, 19, 77, 84, 85, 177, **188–197**, 290
Hamlet, príncipe de Dinamarca 19, 99, **190–197**, 255, 256
Harpsfield, Nicholas 226
Hart, Lorenz 72
Harvey, Gabriel 77
Hastings, lord 56–58, 60
Hathaway, Anne (actriz) 290
Hathaway, Anne (esposa) 13, 219
Hawke, Ethan 192, 312
Haydon, Benjamin Robert 222
Hazlitt, William 90, 259
Héctor 208–213
Helena
Bien está todo lo que bien acaba 288–292
Sueño de noche de verano 112–113, 117
Troilo y Crésida 208, 210–213
Heleno 212
Helicano 296, 298
Heminges, John 18
Henryson, Robert 210
Henslowe, Philip 22
Hepburn, Katharine 182, 187
Hermia 112–113, 115, 116–117
Hermione 310–312, 315
Hero 156–161
Hesíodo 184
Heston, Charlton 280
Heywood, Thomas 226
Hicks, Greg 257, 291
Hiddleston, Tom 321
hija del carcelero 340–343
Hipólita, reina de las amazonas
Dos nobles de la misma sangre 340–341
Sueño de noche de verano 112–115, 117
Historia de Apolonio, rey de Tiro (Gower) 72
Hitler, Adolf 304, 307
Hodge, Douglas 52
Hoelck, Kristin 254
Hoffman, Dustin 129
Hoffman, Michael 116
Holbein, Hans 227
Holinshed, Raphael 38, 39, 42, 46, 66, 96, 122, 136, 138, 150, 166, 226, 254, 270, 320, 336
Hollow Crown (serie de televisión) 150
Holm, Ian 58
Holofernes 88–91
Hombres del rey *véase* King's Men
Hombres de lord Chambelán *véase* Lord Chamberlain's Men
Homero, *Ilíada* 210
Hopkins, Anthony 52
Horacio 190–191, 192, 197
Hortensio 32–34
Horton, Joanna 291
Hotspur *véase* Percy, Henry
Hounsou, Djimon 331
Howell, Anthony 176
Howell, Jane 39
Hubert 120–122
Hughes, Margaret 244
Hughes, Willie 216
hugonote 22, 230
Hunsdon, Henry Carey 14, 84
Huntly, marqués de 23
Hussey, Olivia 105, 109
Hytner, Nicholas 166, 265, 312

IJ

Ibsen, Henrik 290
Iliria 200–205
Imogenia 318–323
Gl'ingannati (obra italiana) 202
Irons, Jeremy 128
Irving, George 176
Irving, Henry 246
Isabel I, reina 14, 17, 23, 42, 84, 85, 88, 96–97, 98, 105, 114, 144, 174, 225, 226, 230, 335
Isabel, reina de Bohemia 158, 231
Isabel de York, reina 56–61
Isabel, reina, *Ricardo II* 94–95, 97, 98
Isabella 234–239
Israel, Manasseh ben 131
Iwuji, Chuck 39
Jack Cade, rebelión de 37, 38–39
Jacobo I, rey 85, 114, 128, 158, 182, 230, 231, 255, **271**, 275, 322, 328
Jamestown (Virginia) 331
Jaquenetta *véase* Marujita

Jaques de Boys 12, 180, 183–187
Jenofonte de Éfeso 105
Jessica 126–127, 129–131
Johnson, Charles, *Love in a Forest* 182
Johnson, Samuel 222, 258, 280
Jonson, Ben 17, 47, 144, 231, 307
Every Man in His Humour 85
La isla de los perros 84
Volpone o *El zorro* 230
Jorge IV, rey 150
Joseph, Patterson 175
Juan, rey 120–123
Juan II de Valois, rey de Francia 64–65, 67
Juan de Gante 94–95, **97**, 98
Juan de Lancaster, príncipe 148–149, 152–153
Juana Pucela (Juana de Arco) 44–47
judíos, demonizados 131
Julia 26–29
Julieta **102–109**, 116, 218, 280, 321
Julio César 16, 17, 18, 19, 85, **170–177**, 313
Júpiter 323

KL

Kani, Atandwa 330
Kean, Charles 328
Kean, Edmund 96
Kean, Will 342
Keats, John 216, 222–223
Kemble, John Philip 312
Kemp, William 14, 84
Kennedy, John F. 39
Kent, conde de 252–253, 258
Kermode, Frank 183
Kerrigan, John, *Motives of Woe* 224
Kholer, Estelle 236
King's Men 14, 17, 230, 231, 271
Kinnear, Rory 246
Kissoon, Jeffery 175
Knolles, Richard 244
Komisarjevski, Theodore 72
Kózintsev, Grigori 192
Kurosawa, Akira 254, 270
Kyd, Thomas 15, 196
Kyle, Barry 342
Kyogen of Errors 72, **73**
Laertes 190–194, 196, 197
Lafeu 288–289
Laine, Cleo 216
Lambarde, William 96
«Lamento de una amante» 19, 218, **224**
Lancaster, Juan de, duque de 148
Lanza 18, 26
Langham, Michael 264
Langtry, Lillie 280
Lavinia 50–51, 52
Lean, David 97
Lear 18, 19, **252–259**, 265, 284
Leavis, F. R. 247
Lechtenbrink, Volker 254
Lee, Canada 328
Leicester, conde de 96
Leigh, Vivien 202, 271, 281
Leonato, gobernador de Mesina 156–161
Leonor, reina (Leonor de Aquitania) 120, 123
Leontes, rey de Sicilia 18, 299, 310–315
Lépido 172–173
Lester, Adrian 187, 246
Lillo, George 298
Livio, *Historia de Roma* 78, 81
Lloyd, Phyllida 174
Lodge, Thomas 52, 182, 184, 185
Lodowick 64, 66
Longueville 88–89, 91
Longworth, Clara 225
López, Rodrigo 131
Lord Chamberlain's Men 14, 17, 84, 85, 98
Lorena, duque de 64
Lorenzo 126–127, 131
Lorenzo, fray 102–103, 106, 107
Luis XII, rey de Francia 40–41
Luis, delfín de Francia 120–121, 164
Lucencio 32–34
Lucía 26
Luciana 70–73
Luciano 264
Lucio
Medida por medida 234–235, 237–238
Tito Andrónico 50–51
Lucio, Cayo 318–319
Lucrecia 78–81, 323
Lud 323
Ludovico 242, 249
Luhrmann, Baz 109
Lutero, Martín 223
Lyly, John 15
Lisandro 112–113, 116–117
Lisímaco 296–297

M

Macbeth 16, 19, 81, 186, 255, **268–275**
Macbeth 12, 16, 17, 18, 19, 81, 177, 186, 230, **266–275**
Macbeth, lady 19, 268–275
MacDonald, David 97
Macduff 268–269, 273, 275
Marco Antonio
Antonio y Cleopatra 278–285
Julio César 18, 172–177
Macklin, Charles 187
Maclise, Daniel 244
Macowan, Michael 210
Malcolm 268–269, 275
Malone, Edmond 224
Malvolio 130, 200–204, **205**
Mamilio 310–312, 315
Mankiewicz, Joseph 175
maoríes, guerras tribales 213
Marco Andrónico 50–51
Margarita 156–157, 159, 160
Margarita, reina (Margarita de Anjou) 36–47, 56–60
María
Noche de Epifanía 200–201, 203, 205
Trabajos de amor en vano 88–89
María I, reina 23
María, reina de los escoceses 23, 230
Mariana 234–236, 238
Marina 296–299
Marling, Laura 182
Marlowe, Christopher 23, 107
Doctor Fausto 15, 329
Eduardo II 15, 96, 97
El judío de Malta 15, 22, 128, 129, 131
El pastor apasionado a su amada 184
Tamerlán el Grande 15, 22
Marcio 50–51, 52
Marruecos, príncipe de 126–127
Marston, John 314
Marujita 88–89
Marx, Karl 264, 265
Master of the Revels 85
Maurice, Clémence 109
McBurney, Simon 239
McCarthy, Lillah 202
McKellen, Ian 58, 96, 226, 270
McNee, Jodie 321
Medida por medida 17, 158, 230, **232–239**, 290
Melville, Herman 254
Mendelssohn, Félix 116
Mendes, Sam 61, 312
Menelao, rey de Grecia 208, 210–212
Menenio 302–305
mercader de Venecia, El 17, 18, 19, 84, **124–131**
Mercucio 102–103, 106–108, 217
Meres, Francis 84, 218
Meskin, Aharon 128
Meyrick, sir Gelly 85
Middleton, Thomas 17, 231, 264
Miguel Ángel 97

mil y una noches, Las 34
Milán, duque de 26–27
Milford Haven 319, 320, 323
Millais, John Everett 197
Miranda 18, **326–331**
Mirren, Helen 42, 331
Mirror for Magistrates, The 99
Modi, Sohrab 122
Montesco **102–109**, 116
Montaigne, Michel de 328, 330–331
Montemayor, Jorge de, *Diana* 28
Monteverdi, Claudio, *Orfeo* 230
Morgan, McNamara 312
Moro, Tomás
Historia de Ricardo III 42, 58, 61
Tomás Moro **226–227**
Morros 112, 117
Mortimer, Lord Edmund 134–135
Mote *véase* Pelusa
Mountjoy, Christopher 230
Mowbray, lord 148
Mowbray, Tomás, duque de Norfolk 94, 96, 98
Mucho ruido y pocas nueces 16, 17, 19, 53, 85, **154–161**
Mugabe, Robert 175
Mula, Inva 248
Munday, Anthony 226
Murray, John 226
Mutio 50, 53

N

Nash, Thomas 46, 84, 313
Nataniel 88–89, 91
Navarra 88–91
Nerissa 126–127, 130–131
Néstor 208, 212
New Place (Stratford) 84
Newark, castillo de (Nottinghamshire) 122
Nigro, Don 290
Nim
Enrique V 164, 168
Las alegres casadas de Windsor 142–143, 164, 168
Ninagawa, Yukio 298, 323
nō, teatro 73
Noche de Epifanía 12, 17, 84, 85, 130, **198–205**
nodriza (de Julieta) 18, 102, 106, 107
Norfolk, duque de
Enrique VIII 334–336
Ricardo II 94, 96, 98
North, sir Thomas 174, 280, 281–282, 304, 307
Northumberland, Percy, conde de
Enrique IV, Parte 1 y *2* 134, 136–137, 148
Ricardo II 94, 98
Nunn, Trevor 72, 136, 202, 336
Nuttall, A. D. 210
Nyewood House (East Sussex) 91

O

Oberón 18, 112–113, 115, 117
Obey, André, *Le viol de Lucrèce* 78, 81
Octavia 278–279, 283
O'Donnell, Hugh 23
Ofelia **190–197**, 342
Oldcastle, sir John 137
Oliverio 180–181, 186
Olivia, condesa 200–201, 203, 205
Olivier, Laurence 58, 59, 104, 128, 150, 166, 192, 202, 271, 281, 304
O'Neill, Hugh 23
Orlando 180–187
Orsino, duque de Iliria 200–205
O'Sullivan, Camille 79
Otelo 17, 53, 129, 137, 230, **240–249**, 312, 315
Otelo **242–249**, 312, 315, 320
Otway, Thomas 104
Ovidio
Amores 76
Fastos 78, 81
Metamorfosis 51, 52, 74, 76–77, 105, 114, 328

PQ

Pablo, san 73
Pacino, Al 128
Padua 32–35
Page, Ana 142–143, 145, 217
Page, señor 142–143
Page, señora Margarita 142–143, 145
Page, Guillermo 142, 146
Painter, William 66, 264, 290
Palamón 340–343
Palma el Joven 80
Pándaro 208–209, 211
Pandulfo, cardenal 120–122
Paris
Romeo y Julieta 102–103
Troilo y Crésida 208–213
París, sitio de 47
Parker, Jamie 138
Paroles 19, 288–289, 292, **293**
Passionate Pilgrim, The 218
Patroclo 208, 212
Paulina 310–311, 315
Peele, George 15, 52
Pelusa 88, 91
Pembroke, conde de 120–121, 123
Pembroke, William Herbert, conde de 219
Pepys, Samuel 114
Percy, Henry (Hotspur) 148, 152
Enrique IV, Parte 1 134–139
Ricardo II 94, 98
Percy, lady 148
Perdita 299, 310–315
Pericles, príncipe de Tiro 18, 230, 231, **294–299**, 314
Pericles 296–299
Petrarca, Francesco 107, 216, 217
Petrucho 32–35
Pickford, Mary 34
Piercy, Ellie 290
Pisanio 318–319, 321–322
Pistola
Enrique IV, Parte 2 148–150, 152, 293
Enrique V 164–165, 168–169
Las alegres casadas de Windsor 142–144
Plantagenet, Jorge *véase* Clarence, Jorge, duque de
Plantagenet, Ricardo *véase* Felipe, el Bastardo; Ricardo III; York, Ricardo, tercer duque de
Platón 264
Platter, Thomas (el Joven) 174
Plauto 72
Plummer, Christopher 312
Plutarco 174, 264, 280, **282**, 304, 307, 313
Poel, William 202
Poins, Ned
Enrique IV, Parte 1 134
Enrique IV, Parte 2 148, 151–152
Poitiers, batalla de 66
Polixeno 310–312, 314–315
Polonio 190–191, 195, 196
Pompeyo, Sexto 278–279
Pope, Alexander 222
Porcia
El mercader de Venecia 126–131
Julio César 16, 172, 176–177
Porter, Cole 34
Posadero de La Jarretera 142–143
Póstumo Leonato 318–321
Pralipe 104

Presgurvic, Gérard 109
prestamistas 128–129, 130, 131
Príamo, rey de Troya 208–213
Primaudaye, Pierre de la 90
Primer Folio 14, 38, 66, 144, 219, 298, 342
príncipe de las pagodas, El (ballet) 254
Pritchard, Hannah 187, 202
problem play 210, 213, 236, 239, 314
Prokófiev, Serguéi 104, 109
Próspero 18, **326–331**
protestantismo 22, 23, 105, 226, 231, 322
Proteo 26–29
Puck *véase* Coquito
Purcell, Henry 114, 116
puritanismo 136, 137, 203, 205
Pyper, Laura 210
Quickly, Mistress *véase* Siemprelista, doña
Quirón 50–53
Quinto 50–51, 52

R

Radford, Michael 128
Rajasábanas, Dolly 148–149, 152
Raleigh, sir Walter 331
Redgrave, Vanessa 182, 187
Reforma 223, 226, 322, 335, 337
Regan 252–254, 256–258
reina (esposa de Cimbelino) 318–319, 322
Reinhardt, Max 114, 116
Relámpago 26, 28
Renacimiento 136, 139, 315
revuelta campesina 39
rey Juan, El 17, 84, **118–123**
rey Lear, El 12, 17, 19, 177, 230, 245, **250–259**
Rialto, puente de (Venecia) 23
Rich, Barnabe 202
Ricardo I, rey 120, 123
Ricardo II 17, 84, 85, **92–99**, 122, 169
Ricardo II, rey 45, **94–99**, 122, 134, 136, 139, 152, 153
Ricardo III 23, 38, 39, 43, **54–61**, 84, 99, 169, 245
Ricardo III, rey 17, 40–43, **56–61**, 270
Richmond, Enrique, conde de *véase* Enrique VII
Rivers 56, 58
Roanoke, Virginia 331
Robeson, Paul 244, 247
Robson, Flora 236
Rodrigo 242–246
Rodgers, Richard 72
Roma
  Antonio y Cleopatra 278–285
  Cimbelino 318–323
  Coriolano 302–307
  Julio César 172–177, 313
  La violación de Lucrecia 78–81
  Tito Andrónico 50–53
Romeo 17, **102–109**, 116, 195, 217, 218, 280, 321
Romeo y Julieta 17, 18, 19, 77, 84, 91, **100–109**, 217, 218, 291
Rosalina 88–89, 91
Rosalinda 180–187
Rose Theatre 22, 46
Rosencrantz 190–191, 195, 196
Ross, lord 94, 98
Rossini, Gioachino, *Otelo* 244
Rothe, Anthony 342
Rous, John 61
Rosellón, condesa de 288–290
Roxburgh, sitio del castillo de 64, 66
Royal Shakespeare Company 28, 38, 77, 182 *véase también* RSC
RSC 38, 39, 52, 58, 66, 72, 79, 90, 114, 123, 136, 137, 144, 158, 161, 182, 210, 224, 226, 255, 291, 292, 293, 307, 336, 342
Rumor 148, 152
Rutland, conde de 40–43
Rylance, Mark 204, 280, 285
Rymer, Thomas 249

S

saga de los Enriques 17, 23, 169
Saint Albans, batalla de 39, 40
Sajonia-Meiningen, duque de 312
Salieri, Antonio 144
Salisbury, conde de
  Eduardo III 64–67
  El rey Juan 120–121, 123
  Enrique VI, Parte 1 44
  Enrique VI, Parte 2 36–37, 39
  Ricardo II 94, 98
Salisbury, condesa de 64–67
Salvini, Tommaso 247
Sargent, John Singer 272
saturnales 202
Saturnino, emperador de Roma 50–51
Scofield, Paul 255
Scrope, Richard le 148
Sea Venture (barco) 328, 331
Sebastián
  La tempestad 326–329, 331
  Noche de Epifanía 200–201, 203, 205
Segunda Guerra Mundial 97, 166
Séneca 52, 58
Sentajo 18, 19, 112–113, 114, **116**, 117
Shadwell, Thomas 264
Shakespeare, Edmund 12–13
Shakespeare, Hamnet 13, 22
Shakespeare, John 12, 13
Shakespeare, Judith 13, 14, 22
Shakespeare, Mary *véase* Arden, Mary
Shakespeare, Susanna 13, **14**
Shakespeare, Festival Mundial de 298
Shakespeare's Globe 15
Shakespeare's Sonnets (1609) 218, 224
Shapiro, Mel 28
Shaw, Fiona 96, 99, 187
Shaw, George Bernard 182, 213
Shelton, Thomas 231
Sher, Antony 58, 330
Shrewsbury, batalla de 135, 137, 139, **148**
Shrewsbury, conde de 227
Shylock 19, 126–131
Sicilia 156–161, 310–315
Sicinio 302–303
Sicorax 326, 330
Siddons, Sarah 270
Sidney, sir Philip 184, 217, 258
Siemprelista, doña
  Enrique IV, Parte 1 y *2* 134, **148–149**
  Enrique V 164–165, 169
  Las alegres casadas de Windsor 142–145
siete edades del hombre, las 186
Silencio 148–149
Silvia 26–29
Silvio 180–181, 186
Simónides, rey de Pentápolis 296
Sinden, Donald 39
Sivadier, Jean-François 259
Slinger, Jonathan 293
Sluys, batalla de 64–67
Sly, Cristóbal 32, 34
Smiley, Jane 254, 259
Smith, Maggie 187
Smithson, Harriet 192
Snout *véase* Morros
Solino, duque de Éfeso 70
Somerset, duque de 36–37, 44–46
Sondheim, Stephen 104, 109
sonetos 12, 107–108, **214–223**, 231
Songs and Sonnets 217
Southampton, Henry Wriothesley, tercer conde de 76, 80, 219, 220, 222
Spacey, Kevin 61
Spenser, Edmund 85, 114, 184, 224
Stafford, sir Humphrey 36–37
Stanley, lord 56, 58, 60
Stein, Peter 182, 211
Stéfano 326–327, 329
Stephens, Katy 46

Stephens, Toby 307
Stevenson, Juliet 298
Stewart, Patrick 193, 247
Strange, Lord 225
Stratford-upon-Avon 12–13, 84, 230
Stubbs, Imogen 202
Suchet, David 264
Sueño de noche de verano 12, 17, 18, 19, 84, 105, **110–117**, 313, 314, 315, 321
Suffolk, duque de 334–335
Suffolk, Guillermo de la Pole, duque de 36–37, 39, 44–45, 47
Supple, Tim 114
Surrey, conde de 217, 227
Siracusa 70–73

T

Tairov, Alexander 280
Talbot, lord 44–47
Tamora, reina de los godos 50–53
Tarquinio 78–81, 323
Tarso 296–299
Tate, Nahum 254, 258, 304
Taylor, Elizabeth 34
Taylor, Gary 19
Taylor, Sam 34
Taymor, Julie 52
tempestad, La 16, 18, 19, 231, 314, **324–331**
Tennant, David 193
Teobaldo 102–103, 106
Terry, Ellen 272, 320
Tewkesbury, batalla de 43
Thaisa 296–299
Thaliart 296
Theatre (Shoreditch) 14, 22, 85
Tersites 208–210, 212–213
Teseo, duque de Atenas
Dos nobles de la misma sangre 340–341
Sueño de noche de verano 112–113, 115–117
Thomas, Ambroise 194
Thomas, Rasta 109
Thompson, Emma 159
Thomson, Hugh 183
Thorpe, Thomas 218, 219, 231
Tilney, Edmund 226
Timón de Atenas 17, 230, 231, **260–265**
Tiro 296–299
Titania 18, 112–114, 116, 117
Tito Andrónico 14, 15, 17, 22, 23, **48–53**, 77, 84
Tiziano 75
Todo es verdad véase Enrique VIII
Tomás Moro 19, 85, **226–227**
Torio 26–27
Tottel's Miscellany 217
Touchstone 180–181, 186–187
Towton, batalla de 41, 42, 43
Trabajos de amor en vano 17, 84, **86–91**, 218
Tranio 32–33
Trebonio 172
Tree, Herbert Beerbohm 122, 174, 336
treno 225
Tresnjak, Darko 130
Trevisani, Francesco 280
Trínculo 326–327, 329
Troilo 208–213
Troilo y Crésida 17, 85, **206–213**, 290, 313
The Troublesome Reign of King John 122
Troya 194, 208–213, 313
Tudor, dinastía 67, 136, 320, 323, 335
Twine, Laurence 298
Tyler, Wat 39
Tynan, Kenneth 255
Tyrrel 56, 59

UV

Uhiaria, Ony 299
Ulises 208–210, 212–213
Urbano VII, papa 22
Úrsula 156–157, 159, 160
Vale, Michael 175
Valentín
Los dos caballeros de Verona 26–29
Noche de Epifanía 200, 203
Venecia 126–131, 242–249, 313
Venecia, duque de 126, 131
Venus y Adonis 14, 19, 23, **74–77**, 80, 81, 84, 218, 222, 291
Verdi, Giuseppe 144, 244, 248, 270, 274
Verona 26–29, 102–109, 116
versos religiosos 217, 223
Vicencio 32–33
Vicio, figura del 58, 60
Vickers, Brian 224
Viena 234–239
Villiers 64–65, 67
Vincentio, duque 234–239
Viola 130, **200–205**
violación de Lucrecia, La 14, 19, 23, 76, 77, **78–81**, 218, 222, 224
Virgilio, *Églogas* 184
Virginia, Compañía de 331
Volumnia 302–303, 305

W

Wagner, Richard 236
Wainwright, Rufus 216, 221, 223
Wakefield, batalla de 40, 43
Waldmann, Alex 292
Waldron, F. G. 342
Wanamaker, Sam 16
Wanamaker, Zoe 161
Warner, Deborah 52, 96
Wars of the Roses, The 38, 39
Warwick, conde de
Eduardo III 64
Enrique IV, Parte 2 148
Enrique VI, Parte 1, 2 y *3* 36–37, 40–43, 44
Watts, James Thomas 187
Welles, Orson 136, 150, 174, 247
West, Samuel 150
West, Timothy 150
W. H., Mr. 218–220
Whetstone, George 236
Wilde, Oscar 216
Wilkins, George 18, 231
Willoughby, lord 94, 98
Wilson Knight, G. 194
Wilson, Robert 221
Winchester, obispo de 334–337
Windsor 142–145
Woffington, Peg 182, 290
Wolsey, cardenal 334–337
Worcester, conde de 134, 136
Wordsworth, William 216, 222, 223
Wriothesley, Henry *véase* Southampton, conde de
Wyatt, sir Thomas 217

YZ

Yago 53, 123, **242–249**, 320
yámbicos, pentámetros 77, 81, 216
Yelland, David 153
Yorick 191, 194, 196
York, duque de, *Ricardo II* 94–95, 98
York, duquesa de
Ricardo II 94–95, 98
Ricardo III 56, 59, 60
York, Ricardo, tercer duque de, *Enrique VI, Parte 1, 2* y *3* 36–47
York, Ricardo de Shrewsbury, duque de, *Ricardo III* 56–57, 60
Zeffirelli, Franco 34, 105, 109

AGRADECIMIENTOS

Dorling Kindersley y Tall Tree Ltd. desean expresar su agradecimiento a Helen Peters por la elaboración del índice y al Dr. Romana Beyenburg-Restori por su ayuda con el texto.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Los editores agradecen a las siguientes personas e instituciones el permiso para reproducir sus imágenes:

(Clave: a-arriba; b-abajo; c-centro; d-derecha; i-izquierda; s-superior)

29 Alamy Images: european pressphoto agency, epa en adelante (bi). **34 Alamy Images:** AF archive (bd). **35 Getty Images:** Universal History Archive / UIG via Getty Images (ad). **38 Alamy Images:** ark 2013 (ad). **39 Getty Images** (ad). **43 Alamy Images:** Geraint Lewis (ai). **Getty Images:** E+ (bi). **46 Alamy Images:** Lebrecht Music and Arts Photo Library (ad). **47 Corbis:** Leemage (bd). **52 Alamy Images:** Lebrecht Music and Arts Photo Library (bd). **53 Corbis:** Bettmann (ad). **59 Alamy Images:** AF archive (a). **61 Alamy Images:** Geraint Lewis (ad). **Dreamstime.com:** Georgios Kollidas (bi). **66 Corbis:** Angelo Hornak (bc). **67 Getty Images:** UniversalImagesGroup (ad). **73 Getty Images:** Werner Forman / Universal Images Group (ad). **75 Corbis** (a). **76 Corbis:** Ken Welsh / Design Pics (ac). **77 Alamy Images:** Peter Coombs (bd). **79 Corbis:** Robbie Jack (a). **80 Alamy Images:** Heritage Image Partnership Ltd (b). **81 Getty Images:** Alinari Archives, Florencia (ad). **90 Alamy Images:** AF archive (bc). **91 Corbis:** Clive Nichols / Arcaid (ad). **97 Getty Images:** Time Life Pictures / Mansell / The LIFE Picture Collection (bi). **99 Corbis:** Historical Picture Archive (bd). **105 Corbis:** Hulton-Deutsch Collection (ad); Leemage (bi). **107 Alamy Images:** Mary Evans Picture Library (bd). **108 Dreamstime.com:** Raffaele Orefice (ai). **109 Alamy Images:** AF archive (ad). Corbis: Reynaldo Paganelli / NurPhoto (bi). **114 Alamy Images** (bd). **115 Dreamstime.com:** Honourableandbold (ad). **116 Alamy Images:** United Archives GmbH (bi). **122 Dreamstime.com:** Barnschop (bd). **123 Corbis:** Robbie Jack (ad). **128 Alamy Images:** Lebrecht Music and Arts Photo Library (bd). **129 Alamy Images:** Alastair Muir (ad). **130 Alamy Images** (bi). **131 Alamy Images:** The Print Collector (bi). **137 Corbis:** Hulton-Deutsch Collection (bi); Robbie Jack (ad). **138 Corbis:** Robbie Jack (ad). **145 Alamy Images:** Geraint Lewis (a). **150 Corbis:** Robbie Jack (bc). **152 Dreamstime.com:** Jorge Salcedo (bi). **153 Alamy Images:** Geraint Lewis (ai). **159 Alamy Images:** AF archive (bi). **161 Alamy Images:** Geraint Lewis (ad). **166 Corbis:** Michael Nicholson (bd). **167 Corbis:** Lebrecht Music & Arts (ad). **168 Alamy Images:** Moviestore collection Ltd (bd). **175 Corbis:** Metro-Goldwyn-Mayer Pictures / Sunset Boulevard (ad); Sharifulin Valery / ITAR-TASS Photo (bi). **176 Alamy Images:** Geraint Lewis (bi). **182 Corbis:** (bc). **183 Alamy Images:** Lebrecht Music and Arts Photo Library (ad). **184 Getty Images:** Daniel Zuchnik / FilmMagic (ai); Leemage / UIG (bi). **185 Dreamstime.com:** Dirk De Keyser (bd). **187 Corbis:** Fine Art Photographic Library (bi); Hulton-Deutsch Collection (ad). **192 Alamy Images** (bc). **193 Corbis:** Robbie Jack (ad). **Dreamstime.com:** Zaretskaya (ai). **194 Corbis:** Bettmann (bi); Swim Ink 2, LLC (ac). **195 Corbis:** Facundo Arrizabalaga / epa (bd). **197 Getty Images:** Leemage (a). **202 Corbis:** Christie's Images (bd). **204 Corbis:** Christie's Images (ai). **205 Alamy Images:** AF archive (bc). **Corbis:** Historical Picture Archive (ad). **210 Corbis:** Robbie Jack (ad). **211 Alamy Images:** Geraint Lewis (bd). **213 Corbis:** epa / Facundo Arrizabalaga (a). **217 Corbis:** Michael Nicholson (ad). **219 Corbis:** Neil Farrin / Robert Harding World Imagery (a). **220 Alamy Images:** Paul Springett 02 (ai). **221 Corbis:** Tim Brakemeier / epa (b). **222 Corbis** (bi). **223 Dreamstime.com:** Georgios Kollidas (ad). **227 Corbis:** (ad). **236 Corbis:** Hulton-Deutsch Collection (ad). **237 Alamy Images:** Prisma Archivo (b). **238 Getty Images:** Hulton Archive / Culture Club (ai). **239 Alamy Images:** Geraint Lewis (ad, bl). **244 Corbis:** Christie's Images (bd). **245 Corbis:** Smithsonian Institution (ad). **246 Corbis:** Robbie Jack (ai). **247 Corbis:** Hulton-Deutsch Collection (ad); John Springer Collection (bi). **248 Getty Images:** AFP / Boris Horvat (bd). **254 Corbis:** dpa / Uwe Zucchi (bd). **255 Alamy Images:** Moviestore collection Ltd (ad). **256 Getty Images:** National Galleries Of Scotland (a). **257 Corbis:** Robbie Jack (bi). **259 Corbis:** Reuters / Heinz-Peter Bader (bi). **Getty Images:** AFP / Anne-Christine Poujoulat (ad). **265 Alamy Images:** Geraint Lewis (ad). **271 Corbis:** Bettmann (ad); Leemage (bi). **272 Corbis:** The Print Collector (bi). **274 Corbis:** San Francisco Chronicle / Katy Raddatz (a). **275 Getty Images:** he LIFE Picture Collection / William Sumits (ad). **280 Corbis:** Summerfield Press (bd). **281 Corbis:** Bettmann (ad). **282 Corbis:** Bettmann (bi). **283 Dreamstime.com:** Csaba Peterdi (ad). **285 Corbis:** Christie's Images (ad); Robbie Jack (bc). **290 Alamy Images:** Geraint Lewis (bd). **291 Alamy Images:** Geraint Lewis (ad). **292 Alamy Images:** Geraint Lewis (ad). **293 Getty Images:** Universal History Archive / UIG via Getty Images (ad). **298 Alamy Images:** The Art Archive (bc). **299 Alamy Images:** Geraint Lewis (ai). **304 Dreamstime.com:** Dennis Dolkens (ad). **305 Corbis:** Stapleton Collection (b). **307 Alamy Images:** INTERFOTO (ad). **Corbis:** Robbie Jack (ai). **313 Alamy Images:** dpa picture alliance archive (ad). **Getty Images:** DEA / M. SEEMULLER (bi). **314 Getty Images:** Heritage Images (b). **321 Alamy Images:** RIA Novosti (ai). **323 Corbis:** Robbie Jack (ad). **Getty Images:** Universal History Archive / UIG via Getty Images (bi). **328 Getty Images:** Universal History Archive / UIG via Getty Images (bd). **330 Alamy Images:** Geraint Lewis (ai). **331 Alamy Images:** AF archive (bi). **Dreamstime.com:** Yakov Stavchansky (ad). **336 Corbis:** Lebrecht Music & Arts (ad). **337 Corbis:** Nik Wheeler (bi). **342 Corbis** (bd). **343 Alamy Images:** Mary Evans Picture Library (ac).

Las demás imágenes © Dorling Kindersley. Para más información consulte: **www.dkimages.com**

CONTRA MÍ SE HA PECADO MÁS DE LO QUE PEQUÉ

PUEDO SONREÍR, Y ASESINAR MIENTRAS SONRÍO

AUNQUE CASADAS, SOMOS HONESTAS

VUELTO GLORIOSO ESTÍO POR ESTE SOL DE YORK

NO HA DE HABER FUNDAMENTO SEGURO SI SE BASA EN LA SANGRE.

¿Es la prudencia el componente principal del valor, o nos hace a todos cobardes la conciencia? ¿Vivimos días de inmadurez o es este el invierno de nuestras desdichas? Este libro, que recorre la obra de William Shakespeare, ofrece una elocuente información sobre las temáticas, las tramas y los personajes de sus obras de teatro y sonetos.

Con un lenguaje claro, **El libro de Shakespeare** ofrece útiles esquemas e ingeniosas ilustraciones que hacen de él la introducción ideal a las obras del autor inglés, entre las que se incluyen desde *El mercader de Venecia* hasta las grandes tragedias de *Hamlet*, *Otelo*, *El rey Lear* y *Macbeth*.

Tanto el neófito ávido de entender los versos y las tramas de la obra de Shakespeare, como el aficionado interesado en una perspectiva original de sus piezas preferidas del Bardo, encontrarán en este libro material valioso acerca de la obra de uno de los genios de la literatura universal.

OTRA VEZ A LA BRECHA, QUERIDOS AMIGOS, OTRA VEZ

QUE LOS AÑOS PRONTO PESAN

¡AL DIABLO, APARIENCIA! IRÉ A DENUNCIARLA

EL HONOR ES UN BLASÓN BARATO

QUE GUERRA Y LASCIVIA SE LO LLEVEN TODO

OÍMOS LAS CAMPANAS DE LA MEDIANOCHE

SANGRE, DICEN, PIDE SANGRE

DK

www.dkespañol.com

$25.00 USA
$32.00 Canada